العدد العاشر بعد المائه
عمّان
مجلة ثقافية شهرية


للفنانة: مها محيسن

السرقات الأدبية..
الوجه البشع لمرتكبيها

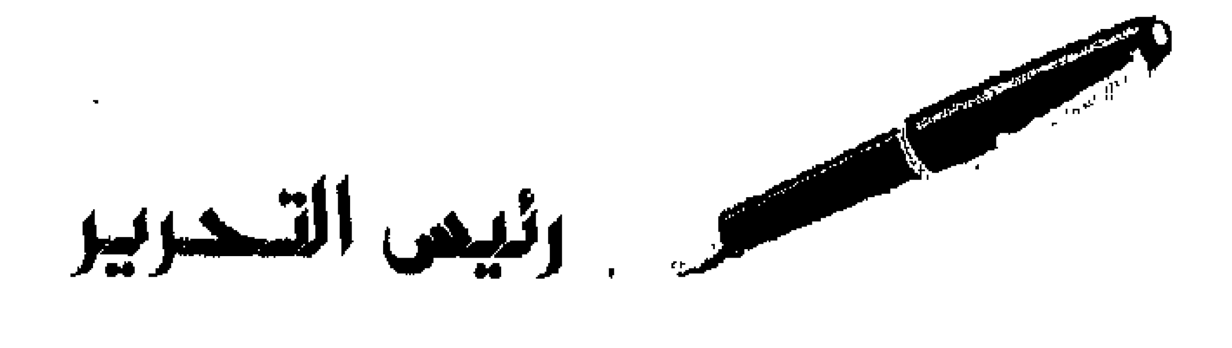
في الشهر "الفارط" كما يقول إخواننا في المغرب العربي تلقيت عبر البريد الإليكتروني رسالة من الناقد المغربي المعروف عبد المالك أشهبون... رسالة تقطر مرارة وأسى، لإقدام واحد من محترفي " السرقات الأدبية " على إرسال موضوع له نشر في مجلة المنهل السعودية العدد (٥٧٥) عام ٢٠٠١ بعنوان " إشكالية النقد الروائي في العالم العربي. نقد روايات نجيب محفوظ نموذجاً " إلى مجلة عمان، هذا المنبر الثقافي الذي حرص منذ صدور العدد الأول منه على أن يحتفي بالرموز الثقافية ذات السمعة والسوية المتميزة في الوطن العربي في آن معاً.

وجاء في الرسالة " أن خطورة هذه السابقة من وجهة نظرنا الخاصة تكمن في السرقة على طريقة النسخ، وهذه الطريقة على بلادتها وسذاجتها ما هو معروف في قاموس السرقات الأدبية (سرقة جزء أو صفحة، أو مقطع) إذ لم يكتف السارق بالجزء، بل أجهز على المقال بأكمله. بدون حياء أو حشمة. بدءاً من العنوان والعناوين الداخلية، ونظام توزيع الفقرات، وعلامات الترقيم (النقطة والفاصلة) ".

ويضيف الدكتور أشهبون في رسالته " أما كونها مثيرة للاستغراب، فمرد ذلك إلى أنه كيف يعقل أن ينشر كاتب " سوي " مقالاً مسروقاً من أوله إلى آخره في مجلة يتداول فيها اسم صاحب المقال الأصلي. صاحب الحقوق في نشر ذلك المقال المسروق. إلاّ إذا كان السارق غير عابئ بالعلاقة الوطيدة التي تجمع بين الكاتب ونصوصه، وهي بطبيعة الحال علاقة بنوة، فكيف لا يستطيع الأب أن لا يتعرف على أبنائه وسط أبناء الحارة.

أما مظاهر المرارة في هذه الواقعة الطريفة فهي أن المجلة " حسب علمنا " لا يتم تسويقها كباقي المطبوعات السيارة الأخرى، بل هي مجلة ترسل عبر البريد المضمون وتصل إلى شريحة واسعة من المثقفين العرب، وهذه الفضيحة التي أتمنى في قرارة نفسي أن يكون لها مبرر ما يجعلها سحابة صيف ليس إلاّ أو لا علاقة لها بالمدعو (ع. م) من سوريا فإنه يجدر بي التذكير أنني كنت جد صبور على انتظار رد فعل من صاحب المقال المزعوم، إن كان هناك لبس في الموضوع أو وقع خطأ ما في نشر المقال، إلاّ أن شيئاً من ذلك لم يحدث عنه، مع التوضيح بأن الأمر لا يمس بأي حال من الأحوال مجلة " عمان " ما دامت هذه الأخيرة تحرص كل الحرص على مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها، مع التأكيد بأن " عمان " أصبحت من المطبوعات التي ردمت الهوة بين المثقفين العرب ومدت جسور الاتصال القوية بين أوصال هذا الوطن العربي الممزق، وبهذا الصنيع الجميل فإن المجلة تذكرنا بأمجاد مجلات طليعية كان لها دور كبير في التحولات الكبرى التي شهدها الوطن العربي على المستوى الثقافي والسياسي.

ونحن في مجلة " عمان " نؤكد للدكتور أشهبون أن الصدمة التي شعرنا بها لا تقل عن مرارته وأسفه العميق تجاه هذا الفعل المخجل الذي يخدش صورة مشهدنا الثقافي القومي، ويطال من سمعته، ويسيء إلى صورته الجميلة، وينال من مصداقيته، ويعرضه إلى النقد والتجريح، ولكنني في الوقت نفسه أتمنى على الدكتور أشهبون وعلى النخبة العريضة الواسعة من النقاد المتميزين في الوطن العربي الكبير وهم كثر، أولئك الذين استمرأوا الصمت والمجاملة، والحيادية تجاه هذه الظواهر التي أساءت لمشهدنا الثقافي العربي وأسهمت في تسويق الرداءة الثقافية بصورة لم نشهد لها مثيلاً فيما مضى أن يتصدوا لهذه الحفنة من الأشخاص الذين تفوق خطورتهم اللصوص التقليديين الذين يسطون على المنازل والمحال التجارية والأشخاص، ربما لأن أوضاعهم المعيشية فرضت عليهم ذلك، وهؤلاء وجد لهم الفاروق عمر بن الخطاب عذراً فأوقف إقامة الحد عليهم في عامي المجاعة في عهده، ومعذرة للدكتور أشهبون لما حدث، وهي مسألة لن تتوقف عند هذا الحد بل ستأخذ ما تستحقه منا من اهتمام.



رئيس التحرير



الغلاف الأول

للفنان جيدوريني

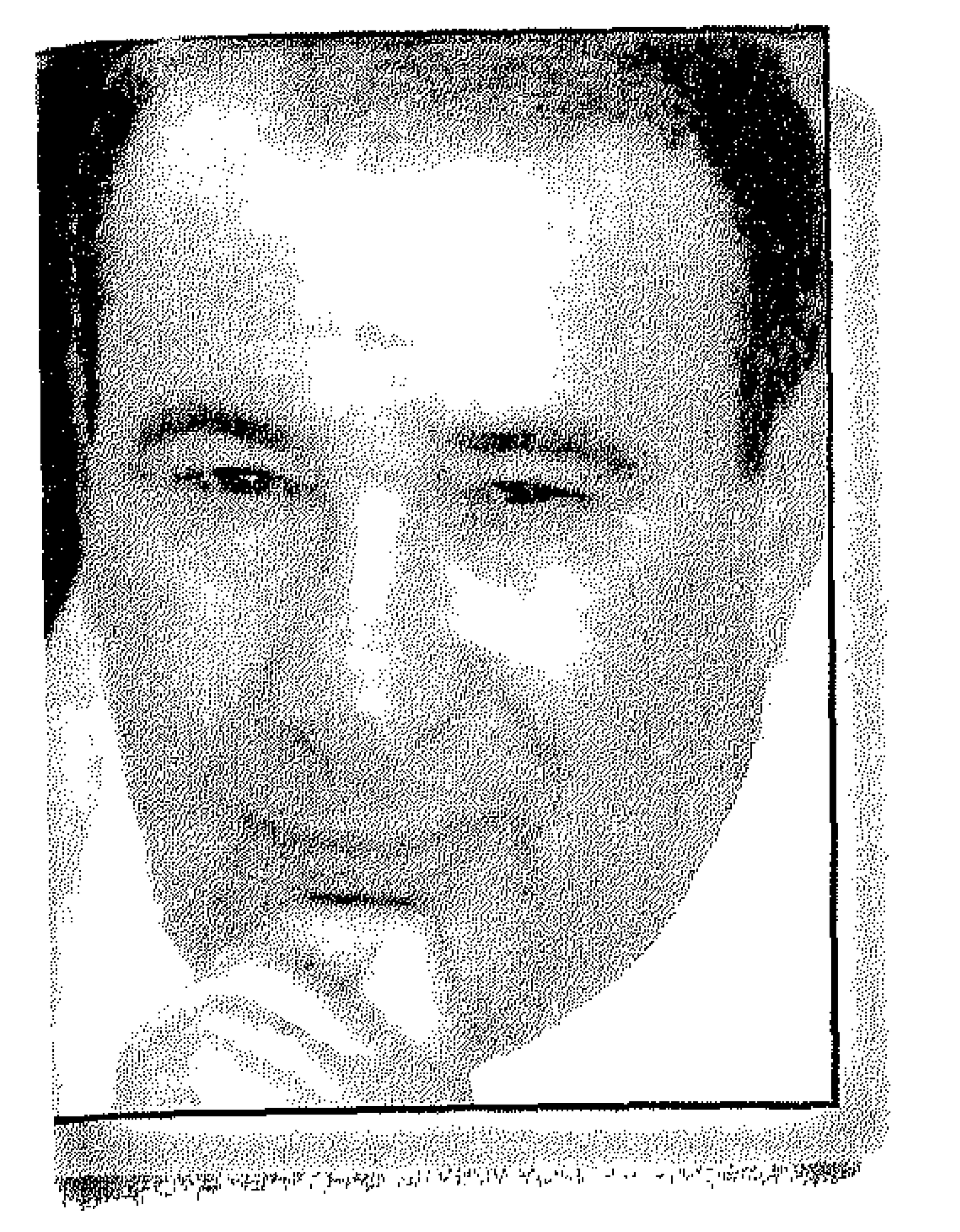
الغلاف الأخير

للفنان فرانسيسكو ديل كوسا

المحتويات



4



اسنفتاء حول الروائيين النقاد

16



مشرعٌ برحيقِ الذُّهول يهطلُ الوجدُ بالمستحيل

عبد الله بن عبد الرحمن الزيد

حوار مع الشاعر السعودي عبد الله الزيد

29



بورتريه

44



احسان عباس

غربة الراعي

سيرة ذاتية

إحسان عباس وأدب الأردن وفلسطين



AMMAN

عمّان

110

آب / ٢٠٠٤

تصدر عن

امانة عمّان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

التصميم والاخراج

ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة

نعمة الناصر

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

مطابع الرأي التجارية
AL-RAI COMMERCIAL PRESS

استفتاء حول الروائيين النقاد

اعداد كمال الرياحي - تونس

كيف يتعامل المتلقي مع أصحاب هذه النصوص .. هل بصفتهم مبعدين أم نقاداً..؟

هل ظلمهم زملاؤهم من النقاد الذين لم يبرحوا مواقعهم النقدية...؟

مقدمة

انسربت مجموعة من النقاد العرب في النصف الثاني من القرن العشرين الى الكتابة السردية فعرفت المكتبة العربية تراكما لنصوص روائية امضتها اسماء تعود عليها القارئ في الحقل النقدي وتحول هذا الاتجاه الى ظاهرة لافتة اطلق عليها عبارة "النقاد الروائيين". حول هذا الموضوع فتحنا هذا الاستفتاء الذي توجهنا به الى مجموعة من الكتاب العرب ووضعنا لهم هذه الاسئلة لتكون عتبات مضيئة فاكتفى بعضهم بالاجابة عنها بينما تجاوزها البعض الاخر للادلاء بموقفه من المسألة. والحق ان تلك كانت غايتنا ولم ننتظر من الكتاب الاجابة عن الاسئلة.

كيف يتعامل معهم زملاؤهم من الروائيين .. هل يعتبرونهم فعلاً دخلاء على مجالاتهم فيعملون على الاستنقاص من قيمة انتاجهم الابداعي مطلقين عليه تهكماً «أدب العلماء»..؟

- **هل تعتقدون ان هذه النصوص مثلت اضافة نوعية الى المدونة الروائية ام كانت عبئا كميا اثقل كاهل المتلقي بنصوص اجرائية بلا طعم ولا رائحة طبق فيها النقاد مكتسباتهم النظرية حول الجنس الروائي؟**
- **هل يمكن للكاتب في زمن التخصص ان يكون كاتبا موسوعيا واركستراليا؟**
- **لماذا هوجمت هذه الظاهرة عندنا - نحن العرب - اليوم في حين لم تكن مثار جدل في الغرب الذي عرف اسماء رائدة استطاعت ان تزاوج بين الممارسة النقدية والممارسة الابداعية (امبرتو ايكو. الان روب غرييي. نتالي ساروت. جون ريكاردو. جون بول سارتر؟**

- **كيف يتعامل المتلقي مع اصحاب هذه النصوص هل بصفتهم مبدعين ام نقاد ؟!**
- **هل ظلمهم زملاؤهم من النقاد الذين لم يبرحوا مواقعهم النقدية؟**

- **كيف يتعامل معهم زملاؤهم من الروائيين. هل يعتبرونهم فعلا دخلاء على مجالاتهم فيعملون على الاستنقاص من قيمة انتاجهم الابداعي مطلقين عليه تهكما "ادب العلماء"؟**
- **هل ان نصوص النقاد الروائيين مبجلة فعلا في حلقات البحث الجامعي ام انها تجابه برفع "الفيتو" لا لشيء الا لان اصحابها جامعيون؟**

جاءت اجابات المشاركين متباينة تباين مواقعهم. فتحدث صلاح الدين بو جاه عن الفرق بين الناقد الباحث بعقله عن حقائق النص والمبدع العاشق الابدي والتائه في دنيا الحدس ومغاور النفس فيرى ان الناقد ينبغي ان يكون "روائيا قليلا " حتى يدرك حقيقة الاثر اما الروائي فينبغي ان يكون "ناقدا قليلا "حتى يدرك الوجهة السليمة التي عليه ان يسلكها بحثا عن اللاشيء او اللا مسمى. وانتهى الى ان جوهر العالم اليوم يقوم على التعدد والكثرة وان مفهوم الماهية قد ولّى.

اما الناقد الجزائري الحبيب مونسي فيرى ان الناقد لن يكون روائيا مجيدا الا اذا خلع عباءة النقد وابعد عن ذهنه القواعد التي يؤمن بها. وعند هذه النقطة تلتقي اراء محمود طرشونة ومصطفى الكيلاني ومحمد الجابلي. وعن مسالة التخصص يراها المونسي مسالة مريبة لان قد تستقيم في المجالات العلمية الدقيقة ولكنها ليست كذلك في مجال العلوم الانسانية كما يرى - على عكس ما يراه البعض الاخر من الكتاب - ان الناقد حين يكتب الرواية لن يتحول الى روائي حتى وان تخلى كليا عن الفعل النقدي لان تفكيره قد تكون من قبل على نمط التفكير النقدي. ويفتح المونسي النار على النقد الجامعي فيرى فيه نقدا يكتفي باضعف الايمان فيصف العمل دون ان تكون له الشجاعة لاصدار احكام جملية وقيمية فيموقع العمل في دائرة القبول او الرفض.

اما ابراهيم درغوثي فيعود بالمسالة - على عادته - الى التراث العربي ليشير الى ان ادباء العربية كانوا يكتبون في كل فنون الادب والعلم فجمعوا بين الادب والطب والبيطرة والميكانيكا والفلك واللغة... ومع ذلك فقد نجحوا فيها جميعا كالبيروني وغيره.

ورغم ان نصوص درغوثي الروائية تدرس في الجامعة فانه بدا محترزا من تعامل

الجامعة مع النصوص الروائية المعاصرة تلك النصوص التي يكتبها الجامعي او العصامي.

وخلافا لذلك ينزه محمود طرشونة الجامعة فهي على حد قوله لا تستعمل حق الفيتو ضد ابداع الناقد الروائي فقد درّست الكثير من نصوص المبدعين النقاد القصصية والشعرية والروائية ولم يلتفت قط الى انتمائهم الى الجامعة.

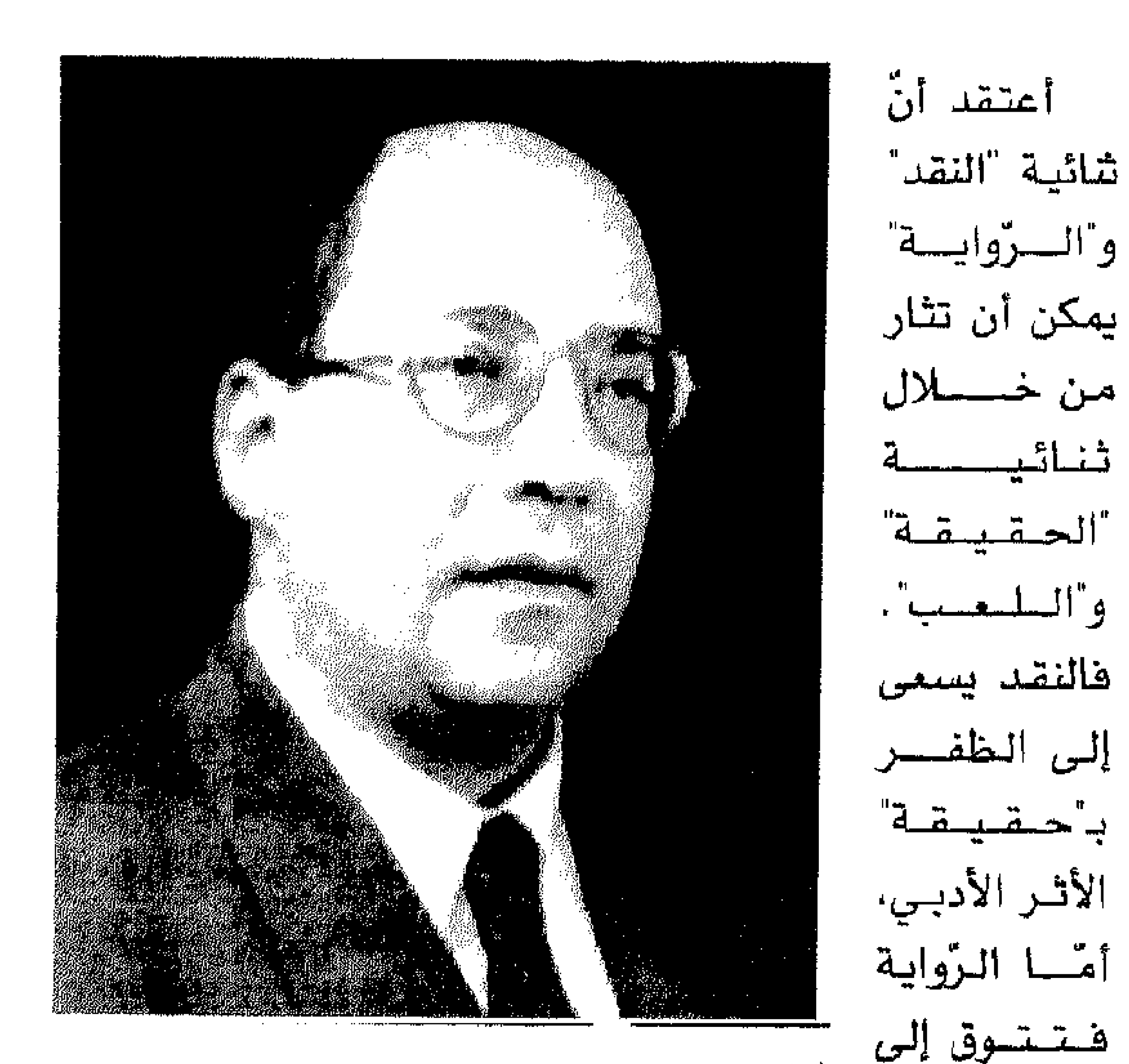
و اقر طرشونة بصعوبة ان يكون الكاتب موسوعيا لكنه يرى في الكتابة الروائية والنقد الروائي مجالين متكاملين.

اما الروائي الجزائري الحبيب السائح . والذي تركنا مساهمته في الاخير لاهميتها وخطورتها . فقد ذهب الى ان الناقد الروائي لا يمكنه ان يتمرد ويثور ويرفض لان حياته مسيجة بالقوانين والضوابط في حين ان الابداع . كما تشي بذلك الكلمة . بدعة وخرق وتمرد وثورة. ويضيف السائح ان الناقد حين يكتب الرواية فكانما يرد على الروائيين الذين راى في نصوصهم خروجا عن القوانين السردية التي تمدرس عليها.

ولا يخفي حبيب السائح بعد ان قدم مفهومه للكتابة الروائية والكتابة الابداعية بوجه عام قلقه ورفضه للنقاد الروائيين فيقول "اننا لم نهاجمها (الظاهرة) بالقدر الذي يكفي ان يخلص نهائيا النقاد الروائيين عندنا "ويرى ان القياس على الأسماء الغربية التي زاوجت بين النقد والابداع الروائي لا يصح بسبب الفارق الحضاري بينهما. ويختم السائح مداخلته "الرصاصة "بان وصول روايات بعض النقد الروائيين الى حلقات البحث لم يكن الا نتيجة لدرجتهم الاكاديمية وليس لمكانتهم الابداعية.

لاحظنا في هذا الاستفتاء ان جل المتدخلين قد رأوا في المسالة قضية مختلقة ولكن النظر في المساهمات وما سقط بين السطور يشي بان المسالة عميقة بالفعل وتحتاج الى حوار اوسع تشارك فيه اسماء اخرى تطرح مواقفها بعيدا عن" ضبط النفس" و"فكر في غدك "غير اننا لاحظنا انه لا احد التفت الى صياغة عنوان الاستفتاء"النقاد الروائيين"ولا الى عبارة "انسريت " في بداية الطرح فلم يشر احد الى الفرق بين الناقد الروائي وهو الناقد الذي تحول الى الكتابة الروائية بعد تمترس بمجموعة من المعارف والخبرات والروائي الناقد وهو الروائي الذي يحلو له احيانا ان يحاور نصا روائيا لزميله المبدع. وهذه ظاهرة اخرى تطرح اسئلة اخرى. هل يرقى مايكتبه الروائيون من مقاربات الى مرتبة النقد؟ هل في انتشار ظاهرة الشهادات الروائية اليوم عبر صفحات الدوريات العربية اشارة دالة على ان الروائي يريد منافسة الناقد في مجاله ام هي ردة فعل على صمت الناقد عن ابداعه؟

د . صلاح الدين بوجاه
(روائي وناقد جامعي تونسي)



بوجاه: الكتابة عودة إلى الطفولة وتيه في المكان والزمان، واختراق للسائد الاجتماعي والأسري والفردي

أعتقد أنّ ثنائية "النقد" و"الرّواية" يمكن أن تثار من خلال ثنائية "الحقيقة" و"اللعب". فالنقد يسعى إلى الظفر بـ"حقيقة" الأثر الأدبي، أمّا الرّواية فتتوق إلى ملاعبة القارئ بأساليب شتّى. لهذا تجد عامّة جمهور الأدب أميل إلى الفصل بين الباحث عن الحقيقة، والمغرق في اللعب!

عبر هذا المدخل يمكن أن نناقش بالكثير من الجد هذه المسألة المتشعّبة الموصولة بجوهر النقد والإبداع من ناحية، وبماهية تصورنا عنهما من ناحية أخرى.

ويبدو لي أن الأمر أوسع مما يتوهّم بعض كَتَبة الرّواية، إذ ليس للمشتغل بالإبداع الحكم على نظرائه، فلكلّ روائي تصوّراته الخاصة عن عالم الإبداع، وتمثله المختلف، ولولا ذلك ما واصل تشبّثه بكتابة الرّواية. إذ هي مطيّته كي يكون مختلفا ومغايرا. وقصارى ما هنالك لا يعدو أن يكون أحكاما يُقدمها الواحد منّا... لا تلزم سواه!

فمن المفترض أن يكون الناقد ناقدا، والرّوائي روائيّا! لكن ماذا نقول في ثنائية المشاعر الإنسانية، ثم ألا يحقّ لطبيب التوليد أن يكون عاشقا متيّما!؟

ثنائية المتخصّص في التوليد والعاشق هي المتحكّمة في المسألة. بارط حلّل شذرات من خطاب العشق، قبله بوقت طويل حلّلها بلزاك وستندال وابن حزم، والجاحظ، كلّ بطريقته وأسلوبه المنسجم مع رؤية عصره. لكن هؤلاء جميعا لم يفصلوا بقول نهائي في ماهية العاشق/الكاتب!

لهذا أتشبث بالاعتقاد القاضي بأنّ الكاتب عاشق كبير، عاشق للكتاب أولا، وعاشق للمتقبل ثانيا، وعاشق للعبث مع النص والقارئ. المعابثة هي مرتكز اللقيا بين الكاتب والنص

التقبّل... والغيبوبة هي منتهى ما يرجوه عاشق. فلنسأل: أليس من حق هذا المجنون الأبدي... أن يُفيق من ذهوله بعض لحظات لنشدان الحقيقة؟ هذا كل ما هنالك!

الكتابة عودة إلى الطفولة، وتيه في المكان والزمان، واختراق للسائد الاجتماعي والأُسري والفردي! أكاد أنصت إلى الصمت ينزل السلم وئيدا في بيتنا القديم، درجة درجة، في المخزن، والمقصورة، وغرف النوم، أو في غرف النزل المنكفئة على خيرها وشرّها. كلما عدت إلى أغوار الطفولة طالعني الصمت، وملاعبة الموت والصدى البعيد... في الضريح العتيق، قبور الأسرة، في الفناء وداخل القبّة وخلف المقام! نجلس حولها، نلعب فوقها ونتعابث، نختفي في عتمتها بعد الغروب حين تنسابُ الكائنات الأخرى إلى مخابئها، نخشاها ونحبّها، تروعنا ونهفو إليها.

لكن الإغراق في مثل هذا يبدو متنًا عسيرا على الضبط! فنتازيا متشظيّة متكسّرة كثيرة. لهذا تقتضي حياة الناس اختيار لحظات من الجد ينشد فيها الكائن البشري طريقا أخرى... للإمساك بالحقيقة!

فلعلّ، لكل من الناقد والمبدع حقيقته، فيما وراء ما يعتقد القاصرون عن فهم جواهر الأشياء! الناقد يبحث عن حقائق النص معملا عقله، وسلاح المقارنة عنده لدخول تلك الأغوار القصيّة، أما المبدع فعاشق أبدي تائه في دنيا الحدس ومغاور النفس وأطياف العهود القديمة بحثا عن حقائق أخرى مختلفة في أشكالها وكيفياتها متحدة في جواهرها ونهاياتها.

لولا هذا الاتّحاد ما كان ليتيسّر وجود امبرتّو ايكو، أو إيطالو كلفينو، أو هرمان هسه، أو ميلان كونديرا...

هل هؤلاء من النقّاد أم الرّوائيين، أم المنشغلين بالفلسفة؟! إنهم هذا وذاك في الوقت نفسه، الأمر أمر معرفة يا صديقي. بما أنّ الشّائع اليوم من نظريات الإبداع في عالمنا العربي لا يستند إلى نظرية معروفة في الفلسفة، فمن الصعب جدا أن يُدرك القوم عندنا هذه المناطق العميقة الخفية. حيث تلتقي الكائنات، وتتماثل الأضداد وتتشاكل المتناقضات!

ترى من هو جورج لويس بورخيس، قارئ جيد للروائية، أم عليم باللغات، أم أديب عالم، أم رحّالة أبدي في دنيا المقامات؟!

بالنسبة إليّ هو الباحث الأزلي عن الحقيقة، وقديما قال ألبرتو مورافيا أنّ كل نص هو نص بوليسي، فحتى النصوص المقدّسة لا تعدو أن تكون بحثا عن الله. على هذه الهيئة تلتقي الأضداد وتترافد المتباعدات في ضرب من الحوار الذي لا يني على التناسل والتناسخ والتعدّد. كذا تلتقي في الكتابة الجيّدة خيمياء الكتب الصفراء، وأذكار الأولياء الصالحين وأساطير السلالة بعقلانية المعتزلة وأهل الكلام، وفلاسفة عصر الأنوار...!

فوق هذا التناقض يُقيم الناقد الجيد، فوق التناقض ذاته يقيم الرّوائي الجيد! لهذا أجزم بأن الناقد ينبغي له أن "يكون روائيّا قليلا" حتى يدرك حقيقة الأثر، أمّا الرّوائي فينبغي أن "يكون ناقدا قليلا" حتى يدرك الوجهة السليمة التي عليه أن يسلكها بحثا عمّا يعسر البحث عنه، بحثا عن اللاشيء، أو اللامسمّى!

إنّ القائلين بالفصل المطلق بين العالمين ليس في إمكانهم أن يكونوا روائيّين، كما أنه ليس في إمكانهم أن يكونوا نقّادا... هم كتبة رواية، و"مشتغلون بالنقد"، لكنهم ليسوا هذا ولا ذاك لأنّهم لا يؤمنون بتسليط نار هذا على جذوة ذاك!!

انظر أدونيس لاعبا بالنار في "الثابت والمتحول". وانظر أدونيس في كل بيت من مدوّنته الشعرية الواسعة تجده شاعرا كبيرا، وناقدا أكبر. هل هو كائنان؟! ترى من منّا خالصٌ من أية هجنة، خالص لوجه الحقيقة والإطلاق؟!

سلف أن تساءلتُ: لماذا الكتابة إذن؟

لملاعبة السهر والفوضى، لمخاتلة الخوف ومناجزة الصدفة، لتذويب مفارقات يعسر تعاطيها لرصد الهجنة وارتياد مدارات مجهولة... لمغالبة النهاية!

جوهر العالم اليوم يقوم على التعدّد والكثرة، أما الماهية، أو قل مفهوم الماهية اليوناني القديم الفاصل بين الهنا والهنالك، والوجود والعدم، فقد ولّى.

هو الوجود وهو العدم، هو المكان واللامكان، هو الزمان وتشظي الزمان، هو النقد والرّواية... أما من لم يدرك هذا فلم يدرك شيئا يا صديقي!

د. حبيب مونسي
(أستاذ جامعي وناقد جزائري)

الحبيب مونسي: الناقد لن يكون روائياً مجيداً إلاّ إذا خلع عباءة النقد وأبعد عن ذهنه القواعد التي يؤمن بها.

(١) إن القارئ العادي للنصوص الروائية يشعر اليوم أكثر من أيّ وقت مضى بأن النص الروائي العربي يعيش أزمة حادة شكلا ومضمونا، بيد أن مثل هذا التقرير يعد اليوم تقريرا ساذجا خاليا من العمق. بل هو أقرب إلى الكليشيهات الجاهزة التي

نسارع فنلصقها بالقضايا تخلصا منها [illegible] الكل يجزم بوجود أزمة، ولكن أين يقع ثقلها وما هي مسبباتها؟ فإذا أردت أن أقدم جوابا دقيقا وغريبا في آن قلت: إن الرواية لم تعد تحسن فعل الحكي، لقد فقدت هذه الملكة الفطرية التي أوجدها الله عز وجل في الجدات الأميات. لقد فقدت فعل التواصل الفطري الذي كان يقوم على الإثارة والتشويق. فقدت تلك الجاذبية التي ينساق وراءها الخيال وهو يلهث وراء المحكي لبناء عوالمه تباعا وراء الكلمات. انظر فقط إلى عيني طفل يستمع إلى قصة، وسترى كيف يلهث الخيال وراء الكلمات لإنشاء العالم المحكي، ولكن خيال عالمه الخاص. ولما عبثت الرواية بهذه الملكة أعلنت أزمتها الكبرى ومن ثم موتها.

– ربما شعر النقاد اليوم أنهم معنيون بهذه الأزمة أكثر من غيرهم، لذلك شمّروا الساعد لكتابة الرواية البديلة التي قد تعيد إلى الرّواية اتّزانها. ولكن أليس النقاد هم الذين سكتوا من قبل، وغضّوا الطرف عن محاولات التجديد التي انتهكت أساليب السرد وتقنياته، وعبثت بحرمة العقدة والقصة والشخصيات؟ أليسوا هم الذين - مخافة أن يوصفوا بالرجعية وعدم الفهم - هللوا للجديد وفسحوا له في مؤلفاتهم الفصول تلو الفصول؟ أليسوا هم من قبل عن الغربيين والعرب عبثهم ذاك على أنه إبداع وتجديد؟ إن الذي حدث في الشعر يحدث اليوم في الرواية... وإذا انتبهنا جيدا، فإن الذائقة العربية في المشرق والمغرب قد انكفأت إلى الشعر الشعبي تجد فيه ما يطربها ويحرك كوامن عواطفها. فقد أصبح للشعر الشعبي مهرجاناته وحفلاته، وترى الجمهور يتزاحم عند أبواب قاعاته، وأمام محلات الأشرطة لاقتناء آخر شريط مسموع لأمسية شعرية... لقد أعاد الشعر الشعبي للقصيدة إنشاديتها التي افتقدتها مع الشعر الحديث... إن التاريخ لا يرحم النقاد أبدا.. فالذين سكتوا عن انتهاكات الشعر الحديث، يمكنون الطبيعة من استعادة حقّها، ولو بالعودة إلى البديل الذي يرتفع عنه النقاد أنفسهم.

– إن الناقد لن يكون روائيا مجيدا، إلا إذا خلع عباءة النقد، وأبعد عن ذهنه القواعد التي يؤمن بها.. لن يكون قاصا، إلا إذا سمح لسجيّته أن تنطلق من غير قيد أو شرط. لن يكون روائيا، إلا إذا جعل من نفسه وسيطا للذة الحكي والتشويق. وهذه المهمّة اخالها متعسّرة عليه اليوم إلا إذا أعلن كفره بما استجمع من نظريات تلوكها أضراس السرديات، وترددها المحافل الأدبية من غير أن تفقه أبعادها الحضارية، التي تتصل بواقع أقوام تختلف عنهم زمانيا ومكانيا. إن الاختلاف من شأنه أن يجعل الأساليب متباينة، بله المواضيع التي يحسن بالقصة أن تسردها. وهذا مجال آخر لم ينتبه إليه النقد الذي كلّف نفسه هو النقد البديل عن الآخر.

– إذا سألنا النقاد من هم أحسن القصاصين على الإطلاق: الذين تخرّجوا من الجامعات، أم أولئك الذين تخرجوا من الحياة؟ سيقول جميعهم انهم الذين علمتهم الحياة، فوجدوا في أنفسهم رغبة قص شيء ما على الآخرين.. إنها حاجة فطرية فيهم، تدفعهم إلى اقتسام ما يجدون. تلك الحاجة هي التي تختلق لموضوعها أساليبه المناسبة، وتوجد له اللغة التي تتناغم وإشعاعاته العاطفية. إن فعل القص لا تتحرك فيه اللغة بمفردها، وإنما يتحرك فيه الجسد كله بلغاته الخاصة. وعلى الكتابة أن تحمل حركات الجسد إلى مخيلة القارئ. فحين أكتب أريد لقارئي أن يتخيلني أجالسه، وأنقل إليه الصوت مدعوما بالتعبير الحركي فيما تشيعه اليدان، وتبديه الوجه، ويمثله الجسد.. هكذا تستعيد الطبيعة حقها مرة أخرى مثلما فعلت مع الشعر الشعبي وإنشادية القصيدة البدوية.

(٢) إنّني أنظر دائما بريبة كبيرة إلى مسألة التخصص، التي يكثر دورانها في ميدان الأدب والنقد. إنها تستقيم في المجالات العلمية الدقيقة، ولكنها ليست كذلك في مجال العلوم الإنسانية في عمومها والأدب في خصوصه. ومن ثمّ فالتخصّص الذي يشير إليه السؤال ضرب من الجهل المتعالم الذي يضع أمام عينيه ستائر تحجب عنه الرؤية الواضحة للحياة ومطالبها المتشابكة. إنّ الرّواية هي الإنسان في كامل تعقيده وغموضه، فكيف يكون التخصص باعثا على إنشاء نص يسعى إلى استقطاب هذا الكائن في جملته ماضيا وحاضرا ومستقبلا، داخليا وخارجيا؟ إن الروائي الناجح هو الذي يوهمك أنه يعرف كل شيء عن كل شيء، وأنه إضافة إلى إمتاعك سيجعلك تتعلم جديدا يضاف إلى تجربتك، وأنه سيساعدك على فهم أكثر عمقا للآخر، لعواطفه ودوافعه. أن يكون أركستراليا بمعنى تنظيم الحركة داخل بناء متكامل متجانس، ليس فيه صوت نشاز يفسد التناغم في البناء والهدف.. فنعم، بل لابد له أن يكون كذلك وإلا لكان البناء الذي يقدمه للقارئ نسيجا مهلهلا من الأخبار، يكشف عن عدم فهم للحياة نفسها، وعن استفحال أمر المصادفات في توالي الأحداث. إننا حين نلتفت إلى نسيج الأحداث وتداخلها، وسيرها نحو الغاية المسطرة لها من غير أن تتكشف خيوط لحمتها، ندرك أننا أمام بناء تمت هندسته من قبل، ودرست كافة تقاطعاته الداخلية والخارجية. إن الكاتب يمثل صورة قائد الجوقة الذي يوزّع الأصوات بين العازفين توزيعا يخلق في نهاية الأمر معزوفة غاية في الجودة والتطريب.

(٣) علينا أن نسأل أنفسنا أولا، من هاجم الظاهرة؟ ولماذا؟ وبحسب علمي، كلاهما هاجم الظاهرة! فالرّوائيون يدرأون عن أنفسهم محاولة النقاد الذين يرون فيهم دخلاء، همّهم الوحيد هو تطبيق بعض القواعد العملية في الأداء الرّوائي، وأن نصوصهم حتى وإن اتّسمت بالصناعة لا يمكنها أن ترقى إلى مصاف الإبداع. إنّنا حين نقدم مثال أمبرتو إيكو، وسارتر في مقابل روب غرييه ونتالي ساروت فإننا نحيل على واقع غير واقعنا وعلى تجربة لا نكملك منها سوى الأسماء فقط. انظر

إلى الذي كتبه سارتر ومتى كتبه؟ كان سارتر فيلسوفا وقد أدرك أنه عقب الحرب العالمية الثانية لا يمكنه في أتون الفوضى والنكسات وخيبات الأمل أن يكتب نصا فلسفيا يجد من يقرأه، وهو لا يريد أن يتوجّه إلى الفلاسفة أمثاله، ولكن إلى جموع المثقفين الخارجين من ويلات الحرب وقد اعتراهم الشك في كل شيء. فكان النص الروائي أضمن سبيل للوصول إليهم. أما أيكو فماذا كتب؟ كتب "اسم الوردة" و"تاووس فوكو" وكأنهما نص واحد طويل يستعيد واقع أوروبا تاريخيا من خلال قصة تتأرجح بين الحقيقة والخيال، مترعة بالسخرية والغرابة.. إنه يفعل ذلك ليستعيد واقعا يقع وراء التلفزيون والسينما، أو قل، انه يقص قصة لا يعرف التلفزيون ولا السينما كيف تقصها. فإذا قرأنا كتابه النقدي "الأثر المفتوح" أدركنا لماذا يكتب بهذه الطريقة، ولماذا لا يعترض على فعله النقاد والرّوائيون! أما روب غرييه، فيكفي أن نطّلع على آرائه في الرّواية والرّوائيين في ملتقى سرسي لنعلم أننا أمام مجرب يقع في إطار الرواية الجديدة من غير أن يكون من المتحمسين لها، بل لقد قابل النقد بالتهكّم، ومداعباته لرولان بارت واضحة الدلالة في هذا الصدد.. أما نحن فبعد أن تخلى النقاد عن مسؤولياتهم في نقد الرّواية نقدا علميا خاليا من المداهنة، بعيدا عن التعالم الذي يهلل لكل انتهاك على أنه تجديد، والتهرب من تحمّل مسؤولية الأحكام التي تستهجن أو تستملح أو تحذر... جاء نقادنا إلى كتابة الرواية، فاختار كل واحد منهم أحد الضربين الذين ذكرنا من قبل.

(٤).(٥).(٦) إن الناقد حين يكتب الرواية لن يتحول إلى روائي، حتى وإن تخلى كليا عن الفعل النقدي، لأن طرائق التفكير فيه تكون قد صيغت من قبل على نمط التفكير النقدي، وهي حاسة إذا تأصلت في الذات لم تبرحها أبدا. ولكن قد تتراجع حدتها أثناء الفعل الإبداعي. من ثم يمكننا دوما إيجاد سبب نقدي وراء كل عمل يقدمه الناقد الروائي، سواء صرح بذلك أم لم يصرّح، لأنّ آلية التفكير النقدي ستكون وراء جميع المطالب الروائية التي يجريها الناقد أثناء إنشاء النص. إنه يريد أن يقدم نصا يستوفي به نقصا ما، هذه الرغبة هي في ذاتها موقف نقدي سواء اعتبره الناقد كذلك أم أنكره.

– أما فيما يتعلّق بالنقد الروائي اليوم، سواء صدر عن الروائيين أنفسهم، أو عن النقاد وهم يتابعون الظاهرة الجديدة، فإن ذلك شأن غربي خالص، وأن الأحكام التي يصدرها الطرفان تتصل بالواقع الثقافي ومتطلباته الآنية التي تتجاوب مع أزمة التواصل وفهم الإنسان عموما. أما في الواقع العربي فإننا حين نكتب نقدا روائيا فإننا نتذرع بالعلمية الواصفة التي تكتفي بوصف العمل، وتفكيك مركباته، والكشف عن هيكليّته، ولكنها تعجز عجزا واضحا في استصدار حكم جمالي وقيمي يموقع العمل في دائرة القبول أو الرفض. إن النقد عندنا عمل مسالم، بمعنى أن الناقد يتحاشى الدخول في المواجهة، خشية أن يوصف بأوصاف قد تقلق موقعه الهش في الخريطة النقدية، أو تجعله في دائرة المغضوب عليهم، فلن يسألوه بعدها أبدا. تلك هي أزمة المسؤولية التي فتحت الباب واسعا أمام الرداءة.. إنني وأنا أكتب هذه الفكرة أفكر في السجان الذي يكرهه الناس لأنه يمثل الحجر والقهر، ولكنه ضروري إذا ما نظر إليه من زاوية الردع وكف الشر، ودرء المفسدة... إنه مثل الدواء المر الذي يتوجب علينا تجرّعه إذا أردنا السلامة للجسد... وأمام هذا الغياب فلتهنأ عين الإبداع المنتهك للأعراف والقوانين، وليكثر المتطفلون من إنتاجهم، وتلميع أسمائهم في الصحف والمجلات...

(٧) الظاهر أن البحث في الجامعة يتّبع طريقا لا صلة لها بالبحث العلمي الجاد، لأن العناوين التي ترشح للبحث، هي تلك العناوين التي اكتسبت حظا من الشهرة والدعاية بغض النظر عن قيمتها الفنية. فكم من عمل روائي لا يرقى أبدا إلى المحاولة المبتدئة، غير أنه وجد من الدعاية ما يرفعه إلى مصاف الشهرة، ومن ثم يقبل عليه البحث الجامعي ليكون له السبق في الحديث عنه. ذاك أمر يفوّت على البحث الجامعي فرصة تقصي الأعمال الجادة التي لم تحظ بالدعاية. وإذا ما حصل شيئا من ذلك، فإنّ المناهج الحديثة القائمة على الوصف، سواء أكانت بنيوية أو سيميائية او لسانية... أو غيرها.. قد أثبتت في كل بحوثها أنها لم تكتب إلا نصا واحدا يصلح لأن تجرى مادته على نصوص روائية أخرى، فقط مع تغيير طفيف في الأسماء والعناوين.. ويخرج القارئ من قراءته، وقد ازداد جهلا بقيمة النص ومكانته في سلم الإبداع الجمالي... إن الأزمة لا تتصل بالنص الرّوائي وحده، وإنما الأزمة أزمة مسؤولية الحكم الذي سيخشاه المبدعون فيحسبون له حسابه...

إبراهيم درغوثي
(روائي تونسي)



(١) هذان رأيان متطرّفان: فالأول يذهب إلى تمجيد النصّ الإبداعي الذي ينتجه الناقد دون وجه حقّ، سوى الاتّكاء على صيت كاتبه، والثاني يحقّر من شأن هذا النص لغايات في نفس يعقوب.

الدرغوثي: أدباء العربية كانوا يكتبون في ظل فنون الأدب والعلم

بينما الحقيقة تحتّم علينا أن نتقبّل هذا النصّ دون ننظر إلى عنوان منتجه وأن نقرأه قراءة بريئة دون مخاتلة ولا مواربة ولا ترصّد لهفوات هذا الناقد الذي لبس جبّة المبدع، أو تخوّف من ترفّع هذا الكاتب العليم بأسرار الكتابة وفنون السرد على غيره من الكتّاب. فإن أجاد فالحسنة بعشر أمثالها وإن أخطأ سواء السبيل فالسيّئة بمثلها.

(٢) قد كان الأقدمون من أدباء العربيّة يكتبون في كل فنون الأدب والعلم، من الجبر والميكانيكا إلى الطبّ والبيطرة، فعلوم اللغة وآدابها. وقد فتحوا فتوحا عظمى في هذا الشأن وطرقوا أبواب خاص الخاص في هذه الفنون. فلماذا نحرم كتّاب النقد في العصر الحديث من الكتابة الإبداعية بدعوى التخصّص والحال أنّنا قد نجد ناقدا ملهما ظلّ طريقه الحقيقية أي طريق الإبداع وانحرف عنها إلى علم النّقد لضرورة من ضرورات الحياة كالتحصيل العلمي مثلا. ولا أدلّ من ذلك توفّرنا في تونس على عدد كبير من النقّاد الجامعيين الذين بدأوا حياتهم الأدبية كتّاب قصّة ورواية وشعر منهم: محمود طرشونة وصلاح الدين بوجاه ومصطفى الكيلاني ومحمد الباردي ومنصور قيسومة وحسين العوري وعبد العزيز الحاجي وفرج الحوار ومحمد الغزّي ومنصف الوهايبي والقائمة تطول... وإبداع بعض هؤلاء يضاهي بل يتفوّق في بعض الحالات على نصّهم النقدي.

(٣) قد يكون الخوف من هيمنة هذه الأسماء المعروفة على المشهد الثقافي هو الذي حرّك بقيّة المبدعين لمهاجمة هذه الظّاهرة. وهو خوف غير مبرّر لأنّه يجب أن نتّجه بالقراءة إلى النص في حدّ ذاته، لا إلى صورة صاحبه. وأن نهتمّ بما جاء في النصّ بالفعل لا بالقوّة المستمدّة من سطوة صاحبه. وبهذه الطريقة فقط تنتفي ظاهرة مهاجمة الإبداع الذي يكتبه النقاد. فمتى عرفنا أنّ سلطة المعرفة لا تكفي وحدها لإنتاج إبداع يُكتب له الدوام كففنا عن هذه المهاترة وأشرعنا الأبواب في وجوه الجميع.

(٤) شخصيا، أتعامل مع هذه النصوص التي يكتبها النقاد بصفتهم مبدعين أولا، ومبدعين أخيرا ولا تهمّني الشهادات العلميّة التي يحملها كاتب هذا النصّ. لأنّ شهادته الوحيدة عندي هي طرافة الكتابة والجُرأة في الإبحار في عوالم النصّ والتجديد في المعاني وركوب الصّعب والخروج عن السائد.

(٥) كثيرة هي الدراسات التي تناولت بالتمجيد الأعمال الإبداعية التي كتبها النقاد في تونس خاصة وفي بقية أنحاء بلاد العرب عامة، ولم أعثر على ما ينفي هذه القاعدة إلا في القليل النادر. هل لأنّ أدب هؤلاء "العلماء" متقن في صناعته، لا تشوبه شائبة أم لأنّ بقيّة هؤلاء "العلماء" يعملون بالقاعدة العربية المعروفة: "انصر أخاك..". أظنّ أنّ الامر موكول للزمن وحده. هذا الزمن الذي لا يرحم الرديء. وأزهار شجرة "الدفلى" قد تغري الناظر بجمالها ورونقها. وقد تجد من يهلّل لحسنها وبهائها، ولكن المدرك للأمور، العليم بأسرار الورود والأزهار يعرف أنّ نوار "الدفلى" رائحته كريهة وإن سكبنا عليه أرقى عطور الدنيا.

(٦) الأمر متروك لقناعة الكاتب والموقع الذي يتحدث منه. فكتّاب الرواية (غير الجامعيين) الذين أنتجوا كمّا من الكتب التي ظلّت مهملة ولم تُلفت الانتباه ينظرون بحسرة وحسد إلى روايات الجامعيين التي يتهافت عليها النقّاد وتُقرأ عشرات المرّات في أهم المنابر الثقافية المرئية والمسموعة والمقروءة وفي ظنّهم أنّ هذه الأعمال ما قُرئت بهذا الشكل إلاّ لأنّ صاحبها "وَاصِلٌ" وأنّ مريدي هذا الكاتب هم من يصنعون له الربيع. أمّا البقية الباقية من الكتاب الذين وجدوا موطئ قدم لأعمالهم الإبداعية في عالم النقد فهم يدركون أنّ القمة لا تسع إلاّ لمن يسعى لبلوغها سعي العليم بدروب الجبل وشعابه دون استنقاص من قدرة أحد على بلوغ هذه القمّة. فالكلّ سواء عند السّفح. والأعمال بخواتيمها.

(٧) في تونس، الكل يشكو من ندرة النصوص الإبداعية التونسية المبرمجة في حلقات التدريس بكليّات الآداب المختلفة، فحال الجميع سواء: مبدعين عاديين ومبدعين نقّادا. والنصوص تعد على الأصابع لأنّ الأوائل الذين درّسوا الأدب الحديث في الجامعة التونسية كتوفيق بكّار وصالح القرمادي جعلوا طلبتهم يكتشفون قصص "علي الدوعاجي" وأدباء "تحت الصور" وروايات "البشير خريف" وفي أحسن الأحوال بعض نصوص "حسن نصر". واهتموا بالنص المشرقي لجمال الغيطاني والطيب صالح وغسّان كنفاني وغيرهم... ولهؤلاء عذرهم، فنادرة هي النصوص الأدبية التونسية الجيّدة في ستينات القرن الماضي. ولكن ما يعاب على أساتذة الجامعة التونسية الآن هو مواصلة الالتزام بذلك الاختيار القديم والتمسك بمناهج الأساتذة الذين مرّوا لتدريسها لطلبة العهود الجديدة. والحال أنّ الزمن تغيّر ومرت تحت الجسر مياه جديدة. وظهرت في تونس إبداعات هامة في الرواية والشعر والقصّة. ولكنّ النظرة الدونية للإبداع التونسي (أدب العلماء وأدب العامة) ظلّت تلازم المشتغلين بالأدب في الجامعة التونسية فأهملوا نصوصه وأداروا له الظهر بعد أن فتحوا أحضانهم إلى بقيّة النصوص العربية من مصر وسوريا خاصّة، فأشبعوها درسا وتأويلا، مكرّرين هذا الدرس إلى ما لا نهاية. ولله الأمر من قبل ومن بعد، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

د. محمود طرشونة
(روائي وناقد جامعي تونسي)

١. ينبغي في مثل هذه الأسئلة تجنّب التعميم، فليس كلّ الروائيين النقّاد قد جاؤوا إلى الرّواية عن طريق النقد، فقد يكون بعضهم آتيا إلى النقد بعد كتابة الرّواية أو أثناءها، هؤلاء لا يمكن البتّة اعتبار نصوصهم "إجرائيّة بلا طعم ولا رائحة". كما جاء في سؤالك، بل إن معرفتهم بالنقد الأدبي تزيد ملكتهم صقلا وإثراء، المهمّ هو توفّر ملكة الإبداع. فإذا خلا منها كاتب. ولو لم ينشر طيلة حياته نصا نقديّا واحدا. فإنّه لا ينتج غير نصوص فاترة فاقدة لتوهّج الإبداع. أنا شخصيّا بدأت بكتابة القصّة منذ الستّينات ثمّ أضفت إليها النقد فكانت هذه الإضافة مفيدة إذ بصّرتني بالأخطاء الفنية التي يحسن تجنّبها لكنها لم تزوّدني بوصفات ونظريّات قصد تطبيقها، فهذا التمشّي بالطبع لا يولّد الإبداع، وقد قلت دوما إنّني أثناء الكتابة الروائية أقصي الناقد الكامن فيّ ولا أفكّر في غير النص الذي أكتبه، فهو وحده يملي عليّ البناء والأسلوب واللغة وغيرها.

طرشونه: هنالك صعوبة أن يكون الكاتب موسوعيا ولكن الكتابة الروائية والنقد مجالين متكاملين

٢. بالطبع لا يمكن لأيّ كاتب أن يكون موسوعيّا متعدّد الاختصاصات، لكن كتابة الرّواية ونقد الرواية مجالان متكاملان غير متنافرين.

٣. ومن هاجم هذه الظاهرة؟ هذا التهجّم لم يصدر إلاّ عن أناس لا يعرفون الرواية ولا النقد الأدبي بل يحاولون صرف الانتباه عن جهلهم عن طريق الاستنقاص المجاني لأعمال الغير، فهم متيقّنون في قرارة أنفسهم أنهم ينطلقون من أفكار مسبقة لا تدعمها قراءة النصوص ولو تخلّوا عن أوهامهم وافتراضاتهم هذه لاكتشفوا ذخائر لا تقلّ قيمة عن مؤلفات الرّوائيين النقاد الغربيين الذين ذكرتهم. لكنهم يقرّون على حرمان أنفسهم منها فيبقى إنتاجهم باهتا ضحلا يفتقر إلى صقل الملكة. لو كانت لهم ملكة. فكأنّ الجهل عندهم شرط الإبداع.

٤. ولماذا يتعاملون مع الصفات واللافتات؟ من الأفضل أن يتعاملوا مع النصوص بقطع النظر عن مشاغل أصحابها وأن يطهّروا أنفسهم من الأفكار المسبقة ومن الأحقاد الشخصيّة التي تحجب عنهم الفنّ ومتعته. عن ذلك فقط يمكنهم أن يقيّموا التقييم الصحيح. ولا شكّ أنهم سيكتشفون أنّه ثمة روائيون غير نقّاد جيّدون ورديئون وروائيّون نقّاد جيّدون ورديئون أيضا. فالجودة والرداءة ليستا رهينتي الصفات والألقاب.

٥. زملاؤهم النقاد الحقيقيون لا يظلمونهم، بل الظلم والتجنّي يصدران عن أناس متطفلين على الرواية وعلى النقد في الآن نفسه، ويعتاشون من النّيل ممّن يعمل بصمت ومثابرة، ويرتزقون من عرض غيرهم، هؤلاء قد فقدوا كل مصداقية ولا يُعتدّ بآرائهم بل إن أقاويلهم صارت مدعاة للسخرية من جهلهم ورداءتهم، ورحم الله أبا الطيّب القائل: "إذا أتتْك مذمّتي من ناقص..." ولا فائدة في ذكر العجز.

٦. أيّ زمالة هذه التي تدفع إلى استنقاص الغير انطلاقا من أفكار مسبّقة؟ كل روائيّ رديء هو دخيل ومتطفّل على الكتابة الروائية سواء كان ناقدا عالما أو جاهلا فارغا. وكل روائي مجيد هو كاتب محترم سواء كان ناقدا عالما أو عصاميّا مجتهدا. فلنكفّ عن مثل هذه الأحكام المجانية ولننكبّ على قراءة النصوص بروح رياضية منصفة، وليس أدب جميع العلماء رديئا فليتذكّروا العالم الفلكي عمر الخيّام وغيره.

٧. إنّي أنزّه الجامعة عن مثل هذه المواقف المخيفة، فهي لا تستعمل حقّ "الفيتو" لا لشيء إلا لأنّ بعض النقاد الروائيين جامعيّون. فقد درس العديد العديد من نصوصهم الشعرية والقصصية والروائية ولم يُلتفت قطّ إلى انتمائهم إلى الجامعة، وقد أدرجت بعض رواياتي ضمن مدوّنة عديد الرسائل الجامعية.

د. مصطفى الكيلاني
(روائي وناقد جامعي تونسي)



١) لا يمكن، في اعتقادي، حصر ظاهرة "النقّاد الروائيّين" في صنف واحد، بل إنّ الظاهرة هنا محكومة بالعدد، مدفوعة بالاختلاق. فمن "النقّاد الروائيّين" أولئك الذين أدركوا بعضا من المشترك بين سؤال الكتابة الروائيّة

كيلاني: ظاهرة النقاد الروائيين محكومة بالعدد، مدفوعة بالاختلاق فالابداع هو السمة المشتركة بين الروائي والناقد وبين الوجهين في الذات الكاتبة الواحدة.

وسؤال نقدها، إذ تبيّن لهم أنّ التخوم القصيّة للنقد الروائي هو الكتابة ذاتها، وكذلك الشأن عند التوغّل في عالم الإبداع الروائيّ، بما يمكن عدّه سؤال الكتابة بضرب خاصّ من كتابة التجريب والبحث ومحاولة التأسيس، ومن "النقّاد الروائيّين" أولئك الذين ضلّوا سبيلهم في هذا الاتّجاه أو ذاك، وهم آن كتابة الرواية أو نقدها لا يمتلكون سؤالا أو مشروع سؤال، بل نراهم يكابرون بـ"نرجسيّة" من نضبت فيهم روح الكتابة وأضحوا صنوًا مجازيًا باهتا للمؤسّسة الثقافية أو التعليمية أو السياسية لفرط الاشتغال داخلها والإذعان الكامل لقوانينها وأحكامها، فيُجسّدون بالرواية ونقدها معا ارتباك المنظور الناتج عن حالة شبيهة بالفصام، ومن "النقّاد الروائيّين" أولئك الذين بحثوا في الرواية وخبروا فنّها وتملّكهم رغبة الإنشاء بَوْحا بحالات شتّى لا يمكن للغة المفاهيم - المصطلحات أداؤها، وإذا هم يعبّرون بذلك عن أفكارهم بأسلوب نقديّ تقريريّ أحيانا وعن مختلف همومهم بـ"أدبيّة" الرواية وإمكانات الاستعارة السرديّة والشعريّة الكامنة فيها.

٢) أيّ تخصّص نعني؟ ذاك الذي يندرج ضمن خطّة عمل مشترك أم "التخصّص" المفتعل المبتور الذي لا ينجز أيّ إبداع، بل يكتفي بمراكمة المعارف والنصوص دون السعي إلى التفرّد والإضافة؟

إنّ الوقائع الأدبية والفكرية والثقافية الحادثة، كتداخل الأجناس الأدبية وتعالق الفنون والحاجة إلى أنسَنة المعرفة والفكر والثقافة عامة بعد تراجع الإيديولوجيّات تستدعي من الكاتب اليوم تثقّفا واسعا متعدّد المراجع. وكما يستلزم العالم المعولم اليوم مفكّرين قادرين على إعادة طرح أسئلة الوجود وتحيين الفكر الأنطلوجيّ عامة بمزيد إثراء فلسفة التواصل وتعميقها تتأكّد حاجتنا، نحن العرب، إلى مفكّرين ومبدعين وكتّاب يمتلكون معارف متنوّعة تتعالق لتتناظم وتتكامل لتساعدهم على تشميل الرأي وتوسيع النظرة وتعميق القراءة، كأن يتّسع أفق التناول البحثي باستخدام مختلف العلوم الإنسانية ويمتدّ فضاء الكتابة الأدبيّة بظهور أسماء تواصل، بتوظيف جديد مختلف، دروب الجاحظ وابن حزم والمعرّي وابن طفيل وابن خلدون وابن رشد وابن سينا والفارابي...

إنّ من حقّنا وواجبنا معا أن نبحث لنا اليوم عن طريق نحو إنشاء موسوعيّ بمنظور هذا العصر دون التخلّي عن الاختصاص، بل إنّ الاختصاص الوظيفيّ، في تقديري، يستدعي اقتدارا على بعض من الإدراك الشموليّ دون السقوط في المفاهيم المجرّدة الكليانية التي تقوّض معالم الخصوصية وتكتفي بالتعميم وابتسار المناهج والأساليب.

٣) أسباب التهجّم على هذه الظاهرة لدى البعض متعدّدة أيضا. فثمّة، ضمن "التكتّلات الصغرى" (الشِلَليّة) الشائعة في الساحات الثقافية العربية اليوم، من يحقد على من ينصرف ليل نهار إلى الكتابة والعمل الفكري والإبداعيّ داخل المنزَوَى الخاصّ بعيدا عن لغط النمّامين وضجيج المغتابين، فيعادي من يخرج عن الصفّ والعادة خوفا من إرباك منظومة التداول والإخلال بأحكام "العمل الاختصاصي" الذي ينتصر لـ"تكنوقراطيّة" الكتابة على كتابة القيمة والمساءلة والاختلاف ورفض السائد وتقليب الأوهام بحثا عن حقيقة مّا تكون بدء السبيل إلى ثقافة حيّة جديدة فاعلة مخصبة، وثمّة من يجمع بين كتابة الرّواية ونقدها لخلل معرفيّ في هذا الاتجاه أو ذاك ونتيجة غياب الذائقة الأدبية والفكرية على حدّ سواء، كمن يوظفون اليوم وجها آخر للتكتّل الضيّق المقيت باستخدام مؤسسة ثقافية أو أكاديمية لعقد ندوات تسعى إلى "التمجيد"، فتعتمد بذلك وسائل شتّى "للكذب الأدبيّ" و"النفاق الفكريّ"، وإذا وضع الكارثة الذي تعيشه الثقافة العربية يتمثّل أساسا في استخدام وسائل شتّى لـ"تقديس" أسماء و"تبخيس" أسماء أخرى والتغطية على أصوات يمكن أن تثري الحياة الثقافية العربية بالجديد المختلف، بل تصل الكارثة أحيانا إلى قتل "بذور" وهي في بدايات التكوّن عند التغييب والتهميش والتعتيم والتشويه والإقصاء... لذلك يستدعي هذا السؤال التمييز بين الأسباب في الحكم لهذه الظاهرة وعليها في ذات السياق الواحد.

٤) أعتقد أنّ الإبداع هو السمة المشتركة بين الرّوائي والناقد وبين الوجهين في الذات الكاتبة الواحدة، إذ الإبداع اقتدار على المساءلة وتقليب دائم للسؤال وسعي متيقّظ إلى الإجابة بالتفكير والإنجاز والمراجعة الذاتيّة واستحداث وسائل التعبير، فمن الخطإ أن ننتصر لجنس أدبيّ على آخر أو لفنّ على فنّ، ومن الوثوق الكاذب إلزام الذات الكاتبة بانتهاج سبيل واحد عند الإفصاح عن فكرة أو حال، لأنّ الإنسان متعدّد الأبعاد... أمّا الإنسان المبدع، تحديدا، فهو الذي لا يطمئنّ لجنس أدبيّ واحد أو فنّ واحد أو منهج فكريّ واحد أيضا، لذلك يتردّد بالقصد بين أسلوب وآخر بل قد ينزع إلى كتابة "النصّ المتعدّد"، مرورا طيلة حياته الأدبيّة من النقد إلى الرّواية ومن الرّواية إلى الشعر، ومنه إلى النصّ المسرحيّ أو "النصّ المفرد المتعدّد" حينما يضيق أفق الجنس الأدبيّ الواحد وتتفاقم الحال وتغمض الفكرة نتيجة ما حدث ويحدث اليوم من قتل متكرّر للكائن ودمار مستفحل للكينونة...

٥) لا يمكن إخضاع الكتابة لنمط واحد وتقييدها بتوجّه واحد أيضا، لأنّها فعل متفرّد مختلف يعبّر في الأساس عن مجال واسع للحرّية، لذلك يحرص البعض على الكتابة الروائيّة دون سواها في حين يذهب البعض الآخر إلى الجمع بين إبداعها

والبحث فيها، كمن يفرّ من الكتابة إلى الكتابة حرصا على تغيير اللون والوجهة: وإنّني ممّن يعتقدون في أنّ النقد هو أساس الإبداع الأدبي والفنيّ ومرجعه أيضا بقطع النظر عن الأسلوب التعبيريّ المتّبع لذلك أجدني أميّز بين بحث جامعي يراد به نيل شهادة جامعيّة وبين عمل نقديّ، فالأول ينتهج الوصفيّة والاستواء والوثوق أحيانا عديدة، أمّا الثاني فهو الرافض للسبل المسطورة باعتماد المساءلة، كما قد ينشأ السؤال وقد يختفي في نصّ روائيّ أو في نصّ نقديّ.

إنّ القراءة والدهشة والإدهاش والحيرة والمساءلة علامات النصّ المختلف، بقطع النظر عن جنسيّته الأدبية أو طابعه الفنّي أو الفكري...

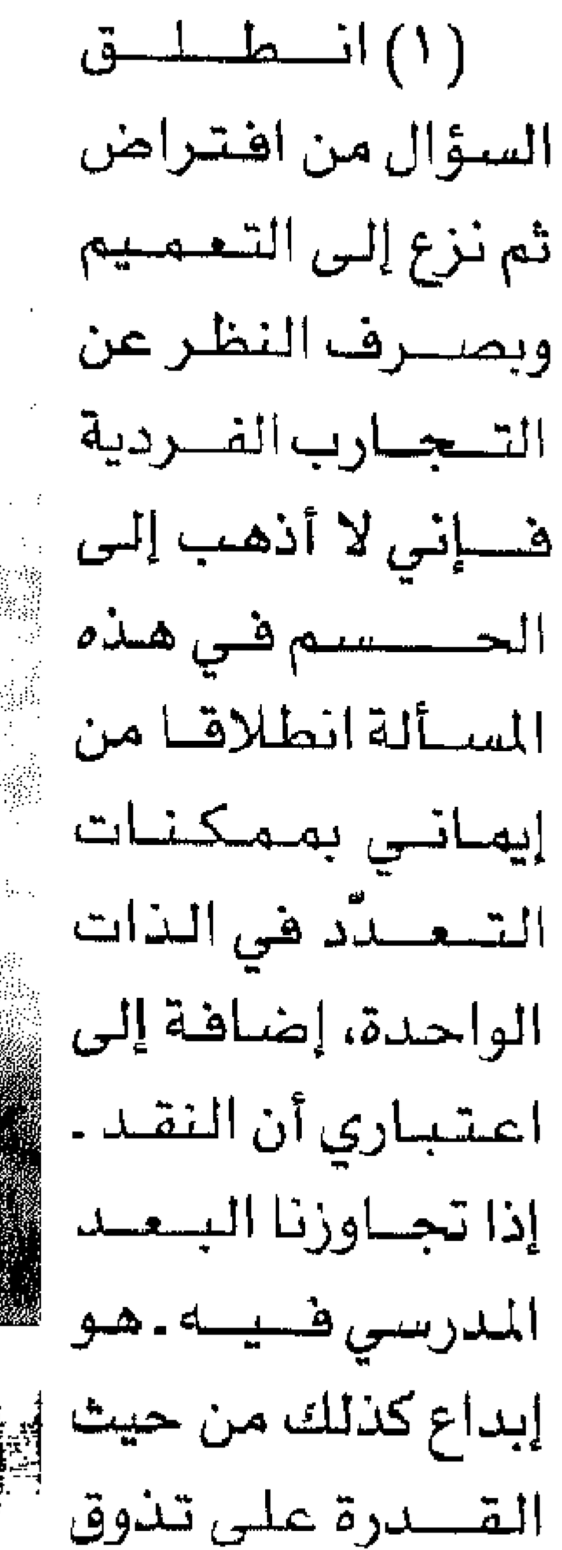
٦) المتهكّمون عادة هم "فقهاء" الأدب والنقد في حياتنا الأدبية والثقافية، أولئك الذين يبالغون في القول بالاختصاص ويحكمون للنص أو عليه قبل قراءته بالاستناد إلى اسم صاحبه، فهم أشبه ما يكون بـ"شرطة المرور" في مدينة تسمح بممارسة حرية التجوال مشيا، دون الالتجاء إلى سيّارات...

٧) نحن في الواقع نعيش فوضى مزدوجة لرفض هذه الظاهرة أصلا لدى البعض من "شيوخ" الأدب والتدريس الجامعيّ في اتّجاه، ولاستخدام الوظيفة الأكاديميّة أو المنصب داخل المؤسّسة الثقافيّة أو السياسية عند الاحتفاء بأسماء لا تمتّ إلى الإبداع الروائيّ بصلة وتجنيد أقلام الصحافيين وغيرهم لملء الصحُف بالإشادة والتمجيد في اتّجاه آخر... وكما نؤكّد على حريّة الكتابة ندعو إلى تحرير القراءة من هيمنة الوثوق في هذا الاتّجاه أو ذاك، لأنّ القراءة المفتوحة المتعدّدة هي التي بإمكانها الكشوف عن حقائق مجهولة مذهلة، كباحث في الأدب لا تتوفّر فيه صفة الناقد وناقد مبدع يكتوي بنار السؤال ويحمل هموم الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها، ولكنّه المرفوض في "أعراف" المؤسّسة الأكاديمية، وكروائيّ يستثمر المؤسّسة الأكاديميّة أو وسائل الإعلام لترسيخ الاسم والتغطية على تجربته المبتسرة وتخشب لغة الكتابة لديه ونضوب الروح وغياب الذائقة الفنيّة، وروائي يصطدم بظروف الحياة المادية الصعبة وقضايا النشر المستعصية ويُغالب الحصار والتعتيم والتهميش، وهو المبدع الخلاّق بما يتردّد في نصّه اليتيم أو نصوصه القليلة من توهّج حياة وفيض أحاسيس وإرادة قويّة وسعي جادّ إلى كتابة الصادم المؤسس المختلف.

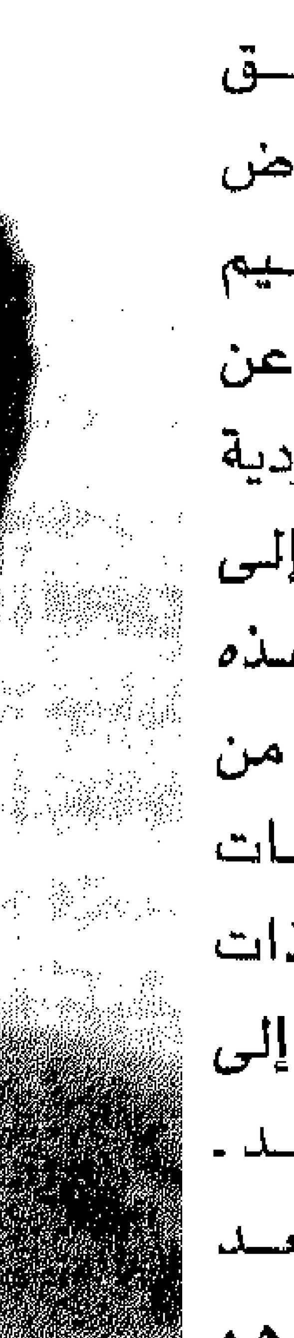
إلاّ أنّ ظاهرة أخرى تشدّ الانتباه اليوم، وهي لا تقلّ أهمية عن ظاهرة "النقاد الروائيين": المنهج والنص؟ أو بعبارة أخرى: رُكام نظريّ وفخامة مفاهيم ومصطلحات بما يمكن تسميته "السرديّة العربية الحديثة أو المعاصرة" في اتّجاه، واختيار "مدهش" لنصوص روائية لا تمتّ أحيانا كثيرة إلى الإبداع بصلة في اتّجاه آخر؟! فأيّ الشرطين أولى في البحث والقراءة والنقد في سالف الأزمنة وحادثها: المعرفة أم الذوق؟!

محمد الجابلي

(روائي وناقد تونسي)



(١) انطلق السؤال من افتراض ثم نزع إلى التعميم وبصرف النظر عن التجارب الفردية فإني لا أذهب إلى الحسم في هذه المسألة انطلاقا من إيماني بممكنات التعدّد في الذات الواحدة، إضافة إلى اعتباري أن النقد - إذا تجاوزنا البعد المدرسي فيه - هو إبداع كذلك من حيث القدرة على تذوق النص وقدرة العلم بمواطن التميّز أو الخلل فيه بل هناك كتابات نقدية ترتقي حقيقة إلى مصاف إبداعية النصوص، وأكدت على تجاوز البعد المدرسي لأن الضرورة المنهجية أو التعليمية تقتضي أن يواجه الناقد النص مواجهة التفكيك والتشريح قصد إجلاء أبعاده الخفية أو المنظورة ومن هنا وجب الفصل بين الناقد وبين مدرس النقد، وأعتقد أن الناقد المفترض إذا كان مبدعا فهو في لحظة الكتابة الإبداعية سيتخلى عن جملة مكتسباته النظرية، لأنّ الإبداع الحقيقي ينطلق من إرادة تحرر ومن لحظة وتجاوز تجعل الكاتب يتجاوز الحد المعلوم في كل شيء حتى في ذاته بجملة مكتسباتها، لأنّ الكتابة الإبداعية هي مغامرة الأقاصي وهي رحلة شرطها الأكيد البعد عن كل تقنين مسبق، ولا عيب في الاستفادة الضمنية من النظريات النقدية، لأنّ لحظة الكتابة هي لحظة تجتمع فيها معظم القدرات المختزنة في الذاكرة الثقافية وتستدعي فيها كل المهارات شرط أن تعمل بشكل مضمن وأن لا تطفو على السطح فتفسد النص، فإن كان الناقد مبدعا في ذاته ستنصهر تلك القدرات المعرفية خلف ملكة الإبداع وإن كان ناقدا مدرسيا ستتسلط تلك المهارات وتريك نصه الذي سيكون باهتا ومصنوعا، لما تقدم وجب الفصل بين ملكتين الأولى معرفية مكتسبة والثانية إبداعية فيها من الاستعداد والتهيؤ الذاتيين، وقد يجمع كتاب بين



الجابلي: الابداع الحقيقي ينطلق من إرادة تحرر ومن لحظة تجاوز تجعل الكاتب يتجاوز الحد المعلوم في كل شيء حتى في ذاته بجملة مكتسباتها.

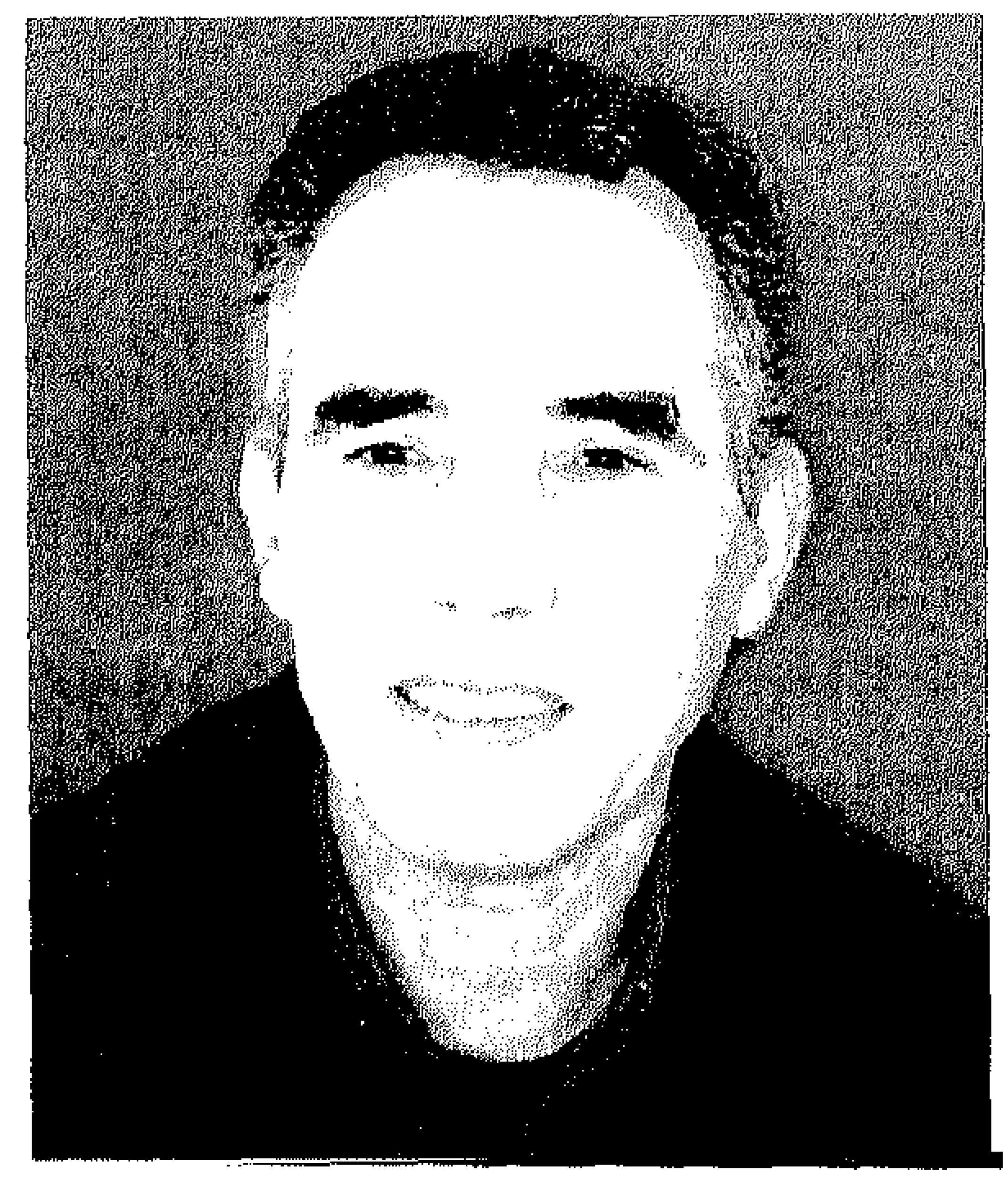
الملكتين فتغذي إحداهما الأخرى... لذلك ومنذ البداية رفضت التعميم...

(٢) لا بدّ في هذا السؤال كذلك أن نفرّق بين نمطين من الكتّاب. فالتخصص الدقيق هو من مشمولات الباحث الأكاديمي في محيط خاص يفترض التعمّق أو التدقيق في مسألة دون أخرى، وهو معلوم كذلك منذ القديم في بعض المجالات المعرفية مثلما نجد عند نحاتنا القدامى...

أعود إلى مسألة المنطلق لأقول أنّ الكاتب المثقف توجهه في كتابته أسئلة أو قضايا إشكالية يختارها بحرية في لحظة معيّنة ويختار لها الشكل التعبيري أو الجنس الذي يلائمها ومعظم الكتّاب. أعني المثقّفين. تختلف خياراتهم التعبيرية لكنها تلتقي في خيط جامع أرادوا ترسيخه خلال تجربتهم في مراحلها المختلفة، وشخصيا كتبت في الفكر والحضارة وفي النقد الأدبي وكذلك في القصة والرّواية دون مقاصد مسبّقة بل أعتبر أنّ كل ما كتبت يلتقي في مشروع واحد بعضه مساق بوضوح الوعي وبعضه موكول إلى تحرّر الإبداع والجامع بين كل ذلك أسئلة الذات في فترات مختلفة وشاحذها الأساس هو وعي ثقافي فردي في التقاء حر مع الوعي الثقافي الجماعي بإشكالياته المتلاحقة.

□□□□

الحبيب السائح
روائي وناقد جزائري



١ - لا أجيب عن سؤالك بقدر ما أحاول أن أحاصر ما أثاره في ذهني. فإنه يمكن لي، مثلك تماما، أن أتصور عدد الأساتذة المدرسين للأدب، السردي منه والشعري وللمسرح وللفنون التشكيلية وللموسيقى والفن السينمائي... والذين لم يستطيعوا يوما أن يخرجوا روائيا أو شاعرا أو فنانا؛ لأن كلا من هؤلاء لا يصل إلى المعاهد العليا والكليات، إن صادف أنه مر بها، إلا معبأ بحمل مواهبه. فلا يكون، إذاء مروره سوى خطوة في مسار كان قد بدأ من قبل. ولكن أولئك الأساتذة، في الحقل الأدبي، خرجوا بالمقابل نقادا وباحثين!

الحبيب السائح: الناقد الروائي لا يمكنه أن يتمرد ويثور ويرفض لأن حياته مسيجة بالقوانين والضوابط..

وإنك، مثلي، لا تكاد تجد ناقدا - روائيا متمردا ثائرا رافضا: أي متحررا من قيد السياسي المهيمن والأخلاقي الكابس والعلمي الملزم ومما حوط به نفسه من خطوط الفصل. ويصبح الشأن أكثر ضيقا حين يكون أستاذا جامعيا، على عكس الشاعر! وهذه مفارقة يمكن التقريب بين طرفيها باعتبار الرواية نصا أكثر عريا من القصيدة التي تستطيع أن تتدثر بالرمزي حد الغلو.

أقدر أن الناقد حين يتحول إلى المجازفة بالكتابة السردية، وهو في الواقع يؤلف، فإنما لينطلق بلامقول يرد به أصلا على نصوص لروائيين غالبا ما يخرقون الجانب المعياري في ما يعتبره منظومته العلمية التي يتوهم النص السردي متحركا ضمن قوانينها حتما.

فهو بتأليفه المخطط له مسبقا، المرفود بخلاصات القراءات النظرية، المؤسس على نموذج مرجعية روائية ما، المحكم الصارم، يقول لهم بشكل تعليمي: هكذا يجب أن تكتب الرواية! وإنك لا تذكر مثلي مما قرأته من نصوص روائية بصمت ذاكرتنا سوى ما كان لكتاب وجدوا لأن يكونوا كل شيء إلا معلمين.

مثل ذلك الناقد - الروائي قد لا يكون فعل شيئًا أكثر من تأليف خطاب. ذلك بأن الرواية كتابة. ولم تكن يوما تأليفا! وفي حد نظري فإن الفرق بين التأليف وبين الكتابة هو الفرق بين تمثل الأثر في محاولة لإعادة استنساخه وبين إنشاء أثر غيره من جنسه نفسه!

إني أكتب في الجنس الروائي ولكن بشكل يهدم أثري السابق لأني أستطيع أن آخذ حريتي في المجازفة. ثم لأني لست ملزما بحساب مَا تجاه مرجعية مَا. إن الناقد - الروائي لا يستطيع أن يكون المعلم والتلميذ العاق في الآن ذاته. ثم إن الناقد - الروائي، كأي مؤسسة، يسعى إلى الإبقاء على وضع سابق خشية التغيير الذي يسبب له التعب والإحراج ويطال جهازه بالخلخلة.

وأنت مثلي تعرف أساتذة جامعيين روائيين، كان يمكن أن يكونوا باحثين أو نقادا، تفادوا بل تجنبوا أن يقعوا في أسر منظومة النقد وظلوا لا يفعلون شيئا أكثر من الإشراف على الرسائل أو مناقشتها وإن كانوا كتبوا يوما شيئا يشبه النقد فإنما هو أقرب إلى الانطباعات حول الكتابة. وأما الباحثون المكرسون فإني لا أعدهم نقادا؛ لأني ألمس فرقا بين الناقد وبين الباحث قد يكون ببساطة في أن الثاني يتابع الظاهرة السردية في لغتها وفي تشكيلها وفي تيمتها وفي تحولها ويجتهد في فهمها من غير استعمال مسطرة تعليمية.

٢٧ - الرواية نص المعرفة بامتياز، وليست نصا معرفيا بالضرورة! لأنها الجنس الأدبي الأكثر قدرة على حمل هم الإنسان الوجودي. ولكن نصها قد يغدو على يد كاتب مَا بلا روح حين يحشره في موضوع ذي معرفة صِرْف علمية كَانت، تاريخية،

...ضلية، تراثية أو صوفية (ألح هنا حصرا على الظاهرة التي عرفها المغرب وتونس ومصر في بعض السرود الروائية).

ثم إن الكاتب الروائي بهذه الدلالة، لا يشرف على تأدية نص كتب لأنه تصوره وتشبع به مسبقا، كما قائد أوركسترا يقود عازفين نحو تناغم كامل. وإني لأعتقد هنا أن اقتباس الرواية سينمائيا تشبه تماما عزفا أوركستراليا لنصها الذي يبقى دوما أجمل من الفيلم! بل إنه كما أزعم يكتبه، مثلما يكتب الموسيقي نصه نوتة نوتة وجملة جملة، كلمة كلمة في تتال وجملة جملة في تركيب ومشهدا مشهدا في انبناء وكم هي النفايات التي تتفرز! وفي تبدل قاهر لمصائر الشخوص وفي تحول هادم لمسار النص الذي يكون بدأ لينتهي عند نقطة مفترضة فيجد الكاتب نفسه مضطرا إلى أن ينهيه إلى حيث يشاء النص نفسه أن ينتهي إليه.

لذلك، اعتقدت دوما أن الكاتب لا يفعل أكثر من أن يشعل الفتيل ليبدأ النص في الانكتاب. فالكاتب الموسوعي لا يؤلف إلا نصا أعدت أجزاؤه ومفاصله مسبقا! فهو في هذه الحال ينوّع فرعا على أصل.

٣ - لعلني من حيث لا أدري أكون، كما يقول سؤالك، أهاجم الظاهرة. وماذا لو أني قلت لك إننا لم نهاجمها بالقدر الذي يكفي أن يخلص نهائيا النقاد - الروائيين عندنا، نحن العرب، من خوفهم على ضياع مجد صنعته لهم المحاباة الجامعية خاصة؛ لأنهم ظلوا يوجدون لأنفسهم حَواريين من طلبتهم متوددين وتابعين من زملائهم مجاملين.

ولك أن تتصور معي لحظة كيف تكون عليه حالهم لو أنهم صاروا خارج هذه الدائرة؛ فإنه قد لا يلتفت إلى نصوصهم بذكر! ولك أن ترى معي أن النصوص الروائية العربية، على قلتها والتي أبدعت خارج تلك الدائرة وبلا دفع منها، هي التي مكنها الزمن من البقاء وكتب لها أن تحيا خارج كل دائرة مغلقة.

إن القياس الذي تقترحه بين أولئك وبين الغربيين - من الأسماء الواردة في سؤالك والذين هم يحملون جميعا قضية إبداعية (إيكو) أو فنية (ريكادو) أو فلسفية (سارتر) أو تقنية بحت (ساروت وغريي) في مجال الكتابة - يطرح مسألة الأخلاق الأكاديمية والنزاهة العلمية والانتصار للجديد والاحتفاء بالجميل مهما يكن مصدره والدفاع عن حرمة الضمير وحرية الإنسان، ولو أن القياس من الناحية التقنية لا يمكن أن يستقيم للفارق الحضاري الهائل بيننا نحن العرب وبينهم هم الأوروبيين.

ثم إن الأسماء التي ذكرتها فرضتها نصوصها (الإبداعية أو التقنية أو الانطباعية ولا أقول النقدية) على النقد نفسه. ولا أعتقد أنهم جميعا يدرجون ضمن فصيل النقاد، ولا النقاد الروائيين فهم كتاب بهذه الصفة. ولكن لهم جميعا سطوة قول كلمة في النص قد تغدو أشد وقعا من كلمة الناقد نفسه؛ لأنهم تمثلوا ويتمثلون حضارتهم وموروثها وقرأوا ويقرأون غيرهم من معاصريهم خاصة، وتلك هي الهوة التي تحول دون قيام أي قياس.

٤ - أعتقد أن المتلقي الداري يفصل منذ البدء بين نص لناقد - روائي وبين نص آخر لكاتب روائي؛ لأن في ذهنه صورة يشكلها التأليف عند الأول وتشكلها الكتابة عند الثاني. ومن ثمة فهو يتعامل مع نص الأول بصفته تأليفا يسعى إلى تقرير وجهة نظر نقدية في الكتابة بوسيطة السرد لا تخلص غالبا إلا إلى شيء بلا روح (وبعض هؤلاء النقاد - الروائيين من الجامعيين خاصة هم في أعماقهم رجال أخلاق عامة وأحيانا رجال دين لا يستطيعون بحال ملامسة المحظور والمدنس!).

وما يكون ترسب، منذ زمن من خلال نصوص أولئك، عند المتلقي الداري أن النص الروائي المفتوح المجازف المتخطي المعاند والمتمرد لا يأتي إلا من روائي متحرر من هيمنة المعياري بشتى صوره. كما يكون ترسب عنده أن الناقد - الروائي مكبل، لذلك، عن أن أي هدم.

ثم إن لك أن تأخذ صورة الناقد - الروائي الفيزيقية والمظهرية (وهذا أمر ذاتي جدا) فإنك لتجده منمطا في لباسه وفي لهجته وفي حركته وفي خياراته وفي ما يرتضي وما لا يرتضي.. ممسكا كل شيء بإبرة!

٥ - الروائي - الناقد في نظر الروائي يظل خصما وحكما، كما هو في نظر الناقد دخيل على ميدان، كالنقد، لا يجدر به إلا مختص. فهو في عالميهما غير مرغوب فيه بل مبغوض في حلقاتهما التي تتصف بالهمز والنميمة والدس في الظهر والمجاملات والتظرف المحابي في الوجه. فالناقد - الروائي يعيش حالا من الهجن مع ذاته نفسها لرقصه مثل هندي أحمر ولكن على نارين.

٦ - تلك حقيقة! فأنت تطرح سؤالك من موقع العارف بما يدور في حلقات الكلام والسمر وفي المناسبات غير الرسمية وأحيانا من المنابر والمنصات التي تجمع بين الكتاب والروائيين خاصة.

أحس شخصيا أن الناقد - الروائي نشاز في الكتابة الروائية التي هي مجال متحرر ومفتوح يولد معاييره من داخله لا لتكون معالم للمحاكاة ولكن لترشد إلى وجوب التجاوز. ولعل أهم معيار في النص الروائي هو الهدم المتجدد؛ الشيء الذي لا تسمح به الضوابط النقدية لناقد - روائي كي يتحرر. فهو، إذاً، لا يؤلف سوى نص محاكى.

لعل ذلك ما يُظهر الناقد - الروائي في عين الروائي بمظهر "الأستاذ" الذي لا يني يقدم الدروس لغيره في الكتابة الروائية.

ولك أن تنصت إلى حديث ناقد - روائي أو أن تسمع شهادته عن الكتابة مثلا أو أن تشترك معه في مجادلة لتتبين النمطية التي تطبع لغته وأفكاره وأحيانا الأبوية العارفة التي يسلطها عليك!

٧ - أنت تعلم أن كليات الآداب في الجامعات العربية تكاد تكون مغلقة عن المنتوج الروائي الذي لا يصدر عن الروائيين من داخلها. ولعل للنقاد - الروائيين دخلا في ذلك. وإن كان هناك نقاد - روائيون وصلت نصوصهم مستوى من "التبجيل" داخل حلقات البحث فإنما لدرجتهم الأكاديمية وليس في غالب الأحيان لمكانة إبداعهم وتميزه.

وقد يكون الباحثون في حقل السرديات مصدر إزعاج حقيقي للنقاد - الروائيين في الجامعات، بل وللنقاد أنفسهم. لذلك تجد نفسك أميل إلى أن يقرأك باحث جامعي أكثر من أن يقرأك ناقد - روائي همّه أن يقصي كتابتك بشكل ما كي ينصب تأليفه. إنها الحقيقة السارية بيننا، نحن العرب، لأننا لا ننشئ شيئا إلا على التماثل ويفزعنا الاختلاف.

إشكاليــة النـاقــد والمنقــود..

ليلى الأطرش

هل تستطيع النظريات النقدية لمجالات المعرفة المختلفة التي ارتبط بها تطور النقد أن تسهم في إثراء حركة النصوص الأدبية في زمن اختلط فيه الحابل بالنابل، ولم تعد الثقافة الراهنة تشكل الوجدان الثقافي الجمعي، أو تكرّس سلطة للنص؟

وأين يقف الناقد والمنقود في ساحة ثقافية عربية تهتز بالمؤثرات والعلاقات الشخصية والدعوات والمؤتمرات، وصناعة النجوم ممن لا يصلح أغلبهم إلا كتماثيل شمع في متحف، أو ممن لا تملك نصوصهم سوى الغرائبية بدعوى الحداثة والتجديد وكسر القوالب، ولكن دعاياتهم تفوق حجمهم بمراحل.

قال لي نزار قباني في لقاء تلفزيوني عن شعراء الخواء والخروج على المألوف" يريد أن يكسر القالب؟ لا يحتاج الكسر سوى رأسه ".

أما الندوات النقدية فجمهورها قليل على كثرتها ودون أثر على الساحة الثقافية، فجلّ ما يقال مرتجل وانطباعي وتحكمه المصالح والاعتبارات الخاصة،إلا النزر اليسير من نقاد لهم رسالتهم ومواقفهم، وقد يتم تكريس بعض الأسماء بفقاعات النقد، فصناعة النجم إعلاميا ممكنة، ومردودها المؤتمرات والتكريم والدراسات السؤال: من المعني والمتلقي غائب؟

أما المتمعن في الصفحات الثقافية والملاحق الأدبية العربية بمجملها فيقف دون جهد الاستقصاء على حجم الشللية والمحاباة والاسترزاق بالرأي كظاهرة سلبية مستشرية، فالناقد والمنقود يتعاملان على المكشوف، "تكتب نقدا يمجد اعمالي أبرزك كالناقد الأوحد ". وإن تجرأ الناقد على الباطل أكثر، وأستعمل أفعل التفضيل في وصف أعمال القائمين على هذه الصفحات والملاحق أو من يلف لفهم، فنعتهم بالأفضل والأجمل والأحسن تفرد له مقابلات مطوّلة مع صوره مكبرة وأمجاد نقدية لم يعرفها غيره، ثم ينشر كل ما كتبه وهو قليل متكرر، يغير فيه المقدمة وبعض الجمل، وبعضهم لا يكلف نفسه عناء التغيير فلا أحد مهتم، ولا يكتشف هذا الضلال سوى الدارسين من طلابنا حين يجدون أن المقالة النقدية الانطباعية لا تتغير فهي في كتاب ونشرة وندوة ومؤتمر ودراسة محكمة فيصدمون، وكلّه ماشي.

أتفكّر في هذا فيسطع موقف أم جندب زوجة امرؤ القيس الشاعر الكبير والملهم والاستثنائي والمتميز أكثر الف مرة ممن تطلق عليهم هذه الألقاب جزافا في ساحة النقد العربية الراهنة، فحين سألها زوجها أن تحكم بين قصيدته وأخرى لعلقمة الفحل أكدت بنزاهة الناقد أن قصيدة الفحل أفضل، فطلّقها صاحب المعلقة، ودفعت زواجها ثمنا لرأيها غير المجامل.

معروف أن النقد حائر وغير متوازن كساحتنا الثقافية العربية التي تتحدث عن سطوة النص وقدرته، تائهة يضيع فيها السمين وهو قليل مع الغث وهو كثير، ويضيع ناقد جاد وباحث حقيقي في أسراب المرتزقة الذين يحتفون بمن لا يستحق، وينشرون دراسات بأقل الجهد والعناء وبما يضمن المصلحة الشخصية أو العلاقات الخاصة.فأين جمعيات النقاد العرب من أعضائها؟

عندما كان أحد كتابنا العرب الكبار مديرا للإعلام القطري، لم يخل عدد من مجلة الدوحة من دراسة أو أكثر لأعماله،كلها مديح وتمجيد، تكرر هذا في رئاسة تحريرها من مواطنه الدكتور، ثم في عهد ناقد عربي كبير، حتى ضاق هو ذرعا بالتملق، وتنبه إلى أن ما يحدث فج ومكشوف ولا يخفى على أحد، فطلب عدم نشر ما يكتب عنه.

أما في الندوات والدراسات النقدية فقلة من يحمل مسؤولية علمه ورأيه ويقدمها بحثا جادا.

حين نوقشت روايتي " امرأة للفصول الخمسة" في رسالة ماجستير باللغة الانجليزية في إحدى الجامعات العربية العريقة، كان المشرف وأحد المناقشين من القسم قد قرآها بتمعن وتحليل وتوجيه للدارس كما يفترض بمدرس حريص ومؤمن برسالته، أما الآخران، أستاذ من القسم نفسه أخذها مني ليلة المناقشة، والثاني من جامعة أخرى كما يفترض، لم يقرأها لا بالعربية ولا بالانجليزية!.

المؤسف أن معظم هؤلاء النقاد هم من أساتذة الجامعات، وينقلون منهجهم ورؤيتهم وطريقتهم إلى طلابهم، ولهذا لم تتكون مدرسة نقدية عربية بارزة، ويكتفون بتطبيق النظريات الغربية بتعددها وتناقضها واختلافها.

أزمة الناقد والمنقود هي جزء من عصر الاستهلاك السريع، حيث تغيب النظريات العربية البديلة التي تحمي الثقافة والهوية من ابتلاع الآخر حين تقف ندا له، متلقية وباعثة، لا تابعا ولا ذائبا، بل مشاركا بخصوصية الذات والثقافة ، وهو لن يتأتى إلا بالخروج من عباءة تفوق الآخر واللهاث وراءه، إلى فكر خاص، ينطبق عليه قول خلف الأحمر، إقرأ ثم اقرأ ثم انس ما قرأت ثم اكتب.

عبدالله الزيد شاعر الدمعة الباسمة

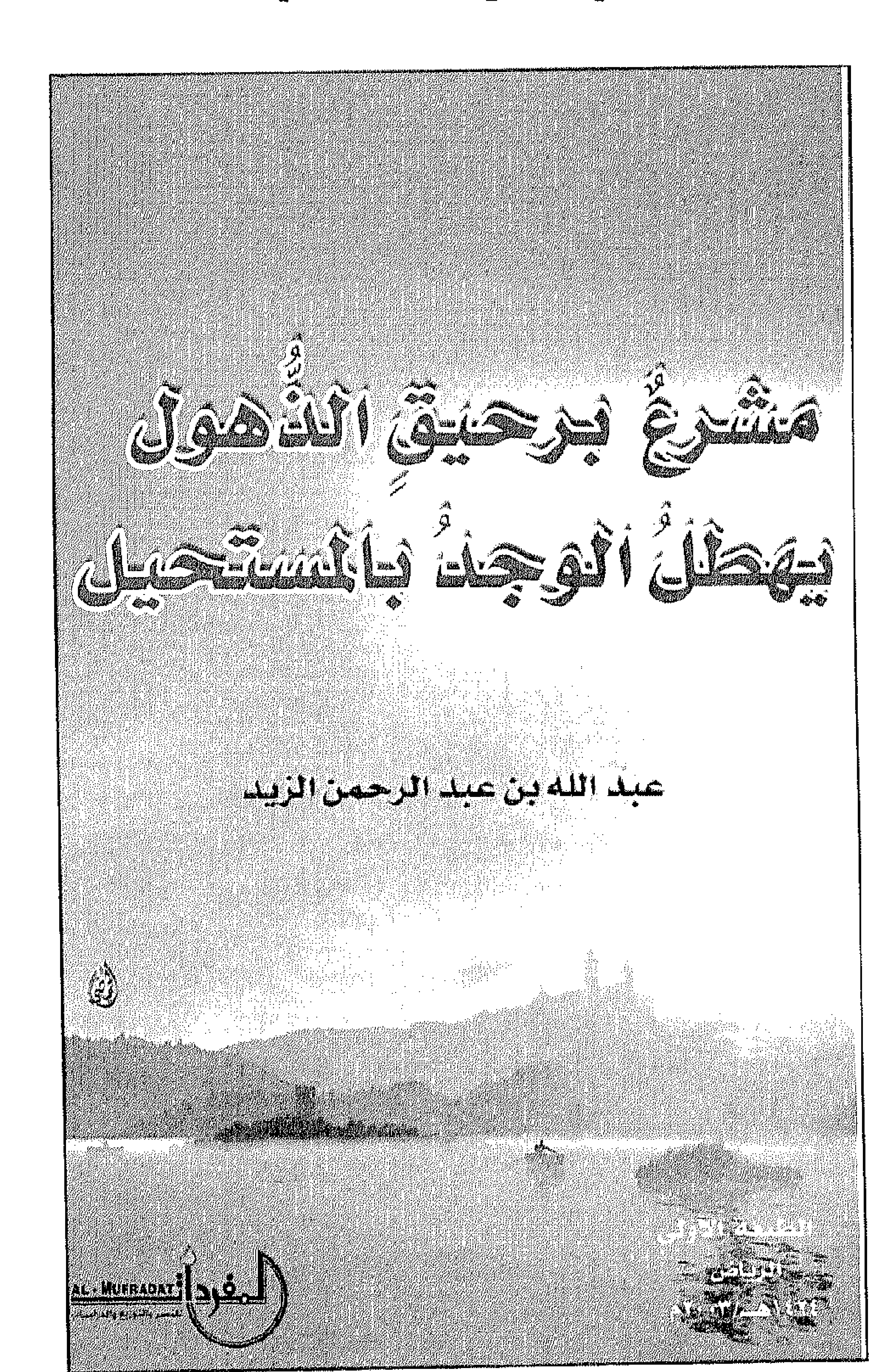
حاوره: د. راشد عيسى

نحن بحاجة شديدة الى ان نعترف بالذات المثالية وبمثالية الذات في الحياة والتجربة والأعمال الشعرية

عبدالله عبدالرحمن الزيد احد شعراء الثمانينيات في المملكة العربية السعودية وهو اعلامي بارز وكاتب نشط في مجال الدراسات النقدية والمقالة، وقد عدّه النقاد شاعراً مجدداً مستنداً الى فضاءات اللغة العربية اصالة وحداثة فنية.

شكّل مع زملائه عبدالله الصيخان وعبدالكريم العودة وسعد الحميدين ومحمد الثبيتي وخديجة العمري وفوزية ابو خالد كوكبة متميزة من الشعراء الذين قدّموا اضافة نوعية الى القصيدة الحديثة في المملكة العربية السعودية. وقد اصدر ثماني مجموعات شعرية مثلت اتجاهه الأدبي المعروف.

اكتسب شعره خصوصية فنية لامعة من خلال معمارية قصيدته المتنوعة في تشكيلها البنائي بين غنائية التدفق التفعيلي وتطويع البيت الخليلي لشروط حداثة الشعر في صوره ورمزيته ووجدانيته الشفيفة.



ولعل اتكاءه على جوهر الذات محوراً لرؤاه الشعرية أهم ملامح تجربته التي اكتسبت قسطاً موفوراً من الفرادة بسبب اندغامها بالوجدان الإنساني وبقلق الشاعر وأسئلة وجوده واشكالية كينونته المتشظية، فالفضاء الذاتوي في قصيدته نابع من جداول تتماس مع اللذة الصوفية في رمزيتها الفنية التي تعلي من شأن الألم الجميل والغناء الجريح في جدلية لا تنتهي من مثالية الذات.

بادرته بسؤال استفزازي صعب لكنه رأى أنه سؤال ماكر ينبغي ألا يُسأل، ثم استجاب على مضض بقلق ثائر كنت ابغي الوصول اليه.

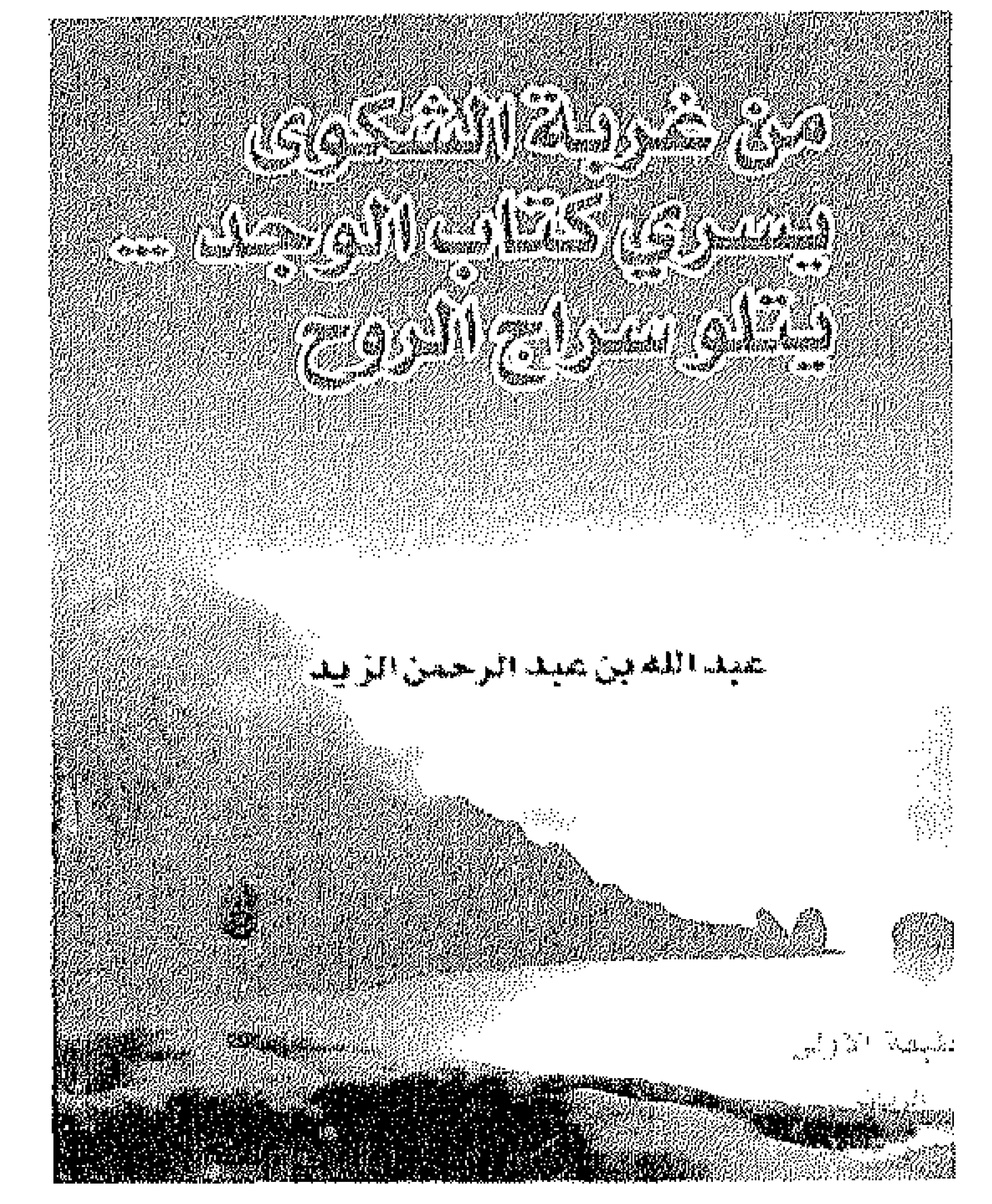
● ماذا تعني لك القصيدة؟

- نعم.. القصيدة هي وجودي وتكويني وهي عمري الآخر الذي لا يعيشه أحد سواي، وهي جنتي الذاتية التي أجد فيها شفاء شدتي وكربي وعظيم احتياجي، وهي سرّ انعتاقي من لحظات الفناء التي تباغت خلايا فرحي واغتباطي، انها فلسفة خارطتي الجوانية، وجدلية النار والماء في امشاجي، وهي من قبل ذلك نشوتي الربانية ومن بعد ذلك ما سوف يتبقى من حشاشة روحي ووجيب قلبي، وخطرات نفسي، وسيرة المنتمي مني لجسدي وحسي.

● تتهم بأنك مثالي الاتجاه في شعرك من حيث الرؤى والمضامين كما أن حضور الذات في شعرك عال، فما علاقة الذات المثالية؟

- لم يصادفني أي (اتّهام) بالمثالية في الرؤى والمضامين، وانما كان هناك (تصنيف)، وما من

شك في أن البون شاسع بين الاتهام والتصنيف، حتى لو اراد احد ان يُلبس «المثالية» طابع التهمة فلن يظفر بشيء مما اراد؛ بسبب أن المثالية ذاتها هي الشعرية الناصعة لدى كل ذات شاعرة، الفرق ان هناك من الذوات الشاعرة من حاول ان يكفر بالمثالية أو - على الأقل - أن يكفكف من تدفقها في سبيل تحقيق ما لا يتحقق من «الانمياز» غير أنه سرعان ما يعود باكياً تائباً طالباً الصفح في محراب المثالية.. والانمياز الحقيقي ليس في رفض المثالية ولا في الانسلاخ منها، ولا في التنكر لمناخها المبهج، وانما في طريقة الأداء ونوعية الافصاح، واتراع النص بالصوت الحقيقي للذات الشاعرة، والشاهد في هذه المسألة التي لم تصل الى حدود الاشكالية ان احداً من المهتمين بالسياق النقدي لم يستطع وبأي آلية ثقافية أن يُجابه مثالية «زهير بن أبي سلمى» او «عروة بن اذينة»، أو «الطرماح بن حكيم» أو «طاغور» أو «أبي القاسم الشابي» او حتى «احمد مطر»!!



ومن هذه المنطلقات التي لا تستطيع كذلك الفكاك من المثالية أسجل أنّ حضور الذات في الأعمال الشعرية بعامة انما هو قمة المثالية في احيان كثيرة، وفي احيان يكون هو المعادل الموضوعي للوجود المثالي لدى الذات الشاعرة، ومنبع المثالية في حضور الذات في الشعر يتمثّل في أن الشيء الذي يمتلكه الشاعر بصدق ونصاعة هي الذات والذاتية التي هي في حقيقة الابداع مبعث الكتابة والرسم بالداخل أما الدوافع الغيرية فهي جملة من التجارب تحتاج الى عملية توطين في الذات قد تنجح وقد تخفق والمهم هنا أن تشتعل نار الذات لتتوقد جمرة الافصاح.

حضور الذات يعني أن تنفتل بالصدق، وان تنجدل بالحقيقة وذلك هو (الضمان) الوثيق لأن يَخْلد النص ويبقى متوهجاً ابداً.. لذلك لا نستطيع ان نتساءل: ما علاقة الذات بالمثالية؟ وانما نحن في حاجة شديدة - وامتزاج اشدّ - الى ان نعترف بالذات المثالية، وبمثالية الذات في الحياة والتجربة وفي الاعمال الشعرية، ولا اظن اننا في احتياج ابداً الى وعي فلسفي حاد يفرّق بين هذه المتلازمات الحميمية... هل يستطيع احد في هذا الكون ان يفيق من سكرة الانفعال بالذات المثالية الحادة جداً في مقطوعة «ديك الجن»:

«يا طلعة طلع الحمام عليها
فسقى لها ثمر الردى بيديها
حكمت سيفي في مجال خناقها
ومدامعي تجري على خديها
فوحقّ نعليها وما وطئ الثرى
شيء أعزّ عليّ من نعليها
ما كان قتليها لأني لم أكن
أبكي إذا سقط الغبار عليها
لكن بخلتُ على الأنام بحسنها
وأنفتُ من نظر العيون إليها»؟

أو هل يمكن لأحد ان يقاوم الاعجاب بهذه المثالية الرقراقة في هذا النص الذي كتبه (نقولا فياض) في رثاء الدكتور (الصليبي):

«أنا إن رثيتك لا ابالغ أو أقلد في النحيب
لا البدرُ هاو من ذراه ولا الطبيعة في شحوب
لكنّ لحناً للمكارم نام في الوتر الطروب
يتألمون له إذا افتقدوك في اليوم العصيب
هي دمعة جمدت على شفة المرتل والخطيب».

ما حصل لشعراء الثمانينيات في الساحة الشعرية السعودية أكثر من ظلم اعلامي أو نقدي... «انها مجزرة الحداثة»

أو هذه المثالية الذاتية المبكية في نص الشاعر «حمد الحجّي»:

«أيا باعث الشكوى بنفسي ألم يحن
لقاء لكيلا تستبدّ بي الشكوى؟
شكوتُ ولو أني على الصبر قادر
صبرتُ ولكني على الصبر لا أقوى
وكنت أظن الوجد شيئاً ميسراً
فأمسى بروحي عاصف الوجد قد ألوى
ولو أنّ جسماناً تقطع بالجوى
لما أبقت الأشواق مني ولا عُضْوا
فإن كنتُ للذنب الجليل مقارفاً
فإني لأرجو منك عمّا مضى عفوا
ألستُ إذا ما عنّ أمر لخاطري
أتيت الذي تهوى وجانبتُ ما أهوى؟»

وإلى هذه اللحظة لم أقل: إنّ هناك جدلية حتمية تذرع المسافة بين الذاتية والمثالية.. غير أني على يقين من أن ما هنالك أكبر من ذلك، وأكثر خطورة من ذلك، وأجمل من كل ذلك.

● **يقال ان ثمة ظلماً نقدياً واعلامياً وقع على شعراء**

الثمانينيات في الساحة الشعرية في المملكة وأنت واحد منهم، هل من توضيح لهذه المقولة؟

– ما حصل ليس ظلماً نقدياً ولا اعلامياً فحسب، اذ لو كان الأمر كذلك لكانت المسألة من العادية والمنطقية والسهولة بمكان، وانما الذي حصل يتمثل في ما عبّر عنه الشاعر الكبير «علي الدميني» عندما قال: «انها مجزرة الحداثة»، وهو يعني ما حصل تحديداً في صيف عام ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م عندما وزّع بشكل غوغائي (شريط الحداثة) للمدعو (سعيد الغامدي) وبعده مباشرة وزّع بشكل جاهلي كتاب: (الحداثة في ميزان الإسلام) للمدعو (عوض القرني) فهاجت العامة والغوغاء وتشوّه وجه الساحة الثقافية وعمّ الوجود الكتابي ما يُشبه (النقمة) من قبل العوام واشباه المثقفين، وانصاف المتعلمين واغلبهم كما تعرف من ائمة المساجد وخطباء الجمعة، ومن الكتبة الذين تمتلئ بهم الصحف وينتظرون الفرصة التي يشار اليهم فيها وتنتشر أسماؤهم على مستوى الفضيحة والمجاهرة بالسوء.. وخلاصة ما يشتمل عليه كلّ من الشريط والكتاب أمران:

الأول: اتهام الشعراء والمثقفين من جيل الثمانينيات بأنهم علمانيون ضد (الدين) وأهل الدين.. (وكل ذلك قذف بالباطل دون دليل).

الآخر: اتهام الشعراء والمثقفين من الجيل ذاته بأنهم ضد الوطن والوطنية بما يدعون اليه من افكار وما يبثّونه في اشعارهم وكتاباتهم من انحراف عن المسار الوطني السائد.. (وكل ذلك رجم بالغيب دون تحقق وتثبت).

المسؤولون الحكوميون والسياسيون لم يقفوا موقف المتفرج، وانما وجدوا انفسهم في نسق من المفاصلات لا يُحسدون عليها، ولئلا ينفرط العقد بشكل او بآخر سارع هؤلاء المسؤولون الى الاستجابة لما يقتضيه النسق العامي الهادر فارتكبوا أخف الضررين – كما تبين لهم آنذاك – وهو القرار بإيقاف جميع الشعراء والكتّاب الحقيقيين من جيل الثمانينيات الا ما ندر.. فتوقفت تبعاً لذلك: الأمسيات والندوات، والمشاركات، والكتابات النقدية، والأعمال الشعرية، كما اوقفت جميع الزوايا والملحقات الثقافية في كل الجرائد والمجلات، فانطمس بذلك صوت الأرض والثقافة والابداع الحقيقي وخلت الساحة بكل قنواتها للمتردية والنطيحة وما اكل التسطيح، وما نهشت التفاهة والعادية والضمور، وكان من نتيجة ذلك ان اختفى جيل تأسيسي حقيقي صادق نبيل، وساد ما تراه اليوم من اسماء وكتابات وتناولات لا تمتّ الى التجلي بصلة، وانما هي نوع من تحصيل الحاصل ونُقولٌ وروايات عن السكوني والخامد والميت، بدليل أنك عندما تفتح صحيفة او مجلة وتبدأ في قراءة أي كتابة – نعم أي كتابة – تصاب تلقائياً بالغثيان وتلقي بالمطبوعة جانباً. وتغالب غصة في أول الصدر الا تجد ما يؤويك من ويلات زمنك العادي الصلد المقفر من كلّ جمالياتك المثرية.

والعجيب أن مرور حقبة من الزمان لم يغيّر أو يكفكف شيئاً من اللعنة المقيتة، وانما اعرضت الساحة الثقافية بمؤسساتها، والمؤسسات الصحافية بجرائدها ومجلاتها عن ذلك الجيل الاستثنائي.. فحوصروا بالتجاهل والاعراض فلم تعد تحتفل بهم الأمسيات والندوات من جديد، ولم تعد هناك دعوات للكتابة والاسهام الثقافي.. ولا هناك احتفال بالمطبوعات الابداعية حتى خيل الينا ان ما حصل انما هو نوع من النهايات الكونية القاتمة.

كذلك سأكشف لك عن جانب أكثر قتامة وسخفاً وتردياً ومقتاً وهو: ما يتعلق بمجموعة من الذين يمثلون ادوار المبدعين والمثقفين منحهم جيل الثمانينيات كثيراً من التقدير والضوء والانتشار على اعتبار أنّ جيل الثمانينيات لا يشقى بهم جليسهم.. غير أنّ الذي حصل ان تلك المجموعة – الأدعياء لم يصدقوا أنّ ما حصل قد حصل فظهر ما بداخلهم من «الغل» والحقد والكيد، فجنّدوا أنفسهم في المقالات والمقابلات للنيل من جيل الثمانينيات بشكل عام واهتموا بمسألة واحدة كانت فيما يبدو تُسبب لهم جحيماً من الغيرة والحسد، وهي مسألة الاضواء التي لا تكفّ عن الشروق على جيل الثمانينيات بفئاته كلها وذلك الكم الهائل من النقاد والمنظرين الذين اهتموا بجيل الثمانينيات ومنحوه جوهر تحليلهم ومتابعاتهم ورصدهم واستنتاجهم، ولعل اخطر شيء تقوم به تلك المجموعة المحسوبة افتراضاً على جيل الثمانينيات هو أنهم عند حديثهم عما حصل وهم شهود عيان يقومون – عن قصد وتحديد وتركيز – بتجاهل ما حصل تماماً من أحداث مجزرة الثقافة والحداثة والانميار، ويختلقون من لونهم ومن عندياتهم سياقاً آخر لا علاقة له بما حصل يتمثل في الادعاء بأن جيل الثمانينيات عبارة عن (نيزك) اشتعل فجأة واحترق، وأنّ ذلك الجيل توقف بنفسه ومن نفسه وعن نفسه هكذا ولم يعد له حضور، ثم بعد ان يبسطوا هذا الادعاء لا يقدمون أمامه براهين ولا أدلة، ولا أيّ حجة، وانما يطلقونه بطريقة الطالب الذي يمد لسانه لأستاذه من دون أي منطلق، وازاء ذلك لا نقول الا: (انا لله وانا اليه راجعون)، لأنّ الكارثة والفاجعة والمصيبة هنا مزدوجة والله المستعان. أقصد انها جاءت من داخل الجيل ذاته وباسمه دون تفسير أو تعليل، ثم هي ألفت تاريخاً استثنائياً حقيقياً من المفترض أن يكون هؤلاء من الشاهدين عليه.

● صوت الشعر العربي السعودي خافت في حضوره العام في الحركة الشعرية العربية ولا يكاد القارئ العربي يظفر الا بأسماء شعرية قليلة شاركت في بعض المهرجانات العربية، لماذا... كيف؟

– أريد هنا ان اضيف شيئاً الى هذه العبارة فأقول:

نعم، ان صوت الشعر العربي في قلب الجزيرة العربية خافت، خافت جداً، وقد يصل الى درجة الانعدام، واستطيع هنا ان اثبت واسجل ان ما حصل لجيل الثمانينيات مما سبقت الاجابة عنه كان جوهر الاسباب ولبّ الدوافع الى هذه الحالة المحبطة.

والحالة في ابسط صورها: أن يتم استبعاد المبدعين الحقيقيين من المشاركة في الامسيات والندوات والمهرجانات، وعدم السماح لهم بالاسهام في ذلك.. واعتماد اسماء اخرى لا علاقة لها بالفن والابداع الحقيقي، فاختفى بذلك الصوت الحقيقي للشعر هنا، وسُمع بدلاً منه اصوات المقلدين والادعياء والذين غاية مبلغهم من الشعرية الفناء في النماذج السابقة دون اضافة ولا انميار ولا تفرُّد. هذه باختصار هي السيرة الذاتية لما حصل، بدليل أنك لو رجعت الى فترة الثمانينيات قبل الكارثة لتذكرت كيف كان الشعر الحقيقي يجلجل في (المربد)، وفي (جرش)، وفي مهرجانات المغرب العربي، وفي مناسبات الخليج الثقافية، وكيف كانت دور النشر المحترمة تبتهج بإصدار المجموعات الشعرية المختلفة، وكما كانت أسماء عريقة من جيل الثمانينيات مثل / علي الدميني، محمد الثبيتي، محمد الدميني، عبدالكريم العودة، محمد بن جبر الحربي، محمد عبيد الحربي، عبدالله الصيخان، محمد بن زايد الألمعي، أحمد الملا، خديجة العمري، هيا العريني، هدى الدغفق، فوزية أبو خالد... وغيرهم، كما كانت هذه الأسماء نجوماً في الساحة المحلية كانت كذلك نجوماً وفراقد في الساحات العربية، بل أمست قصائد مثل (التضاريس) و(خديجة) و(فضة تتعلم الرسم) تتفوق على الأغنيات في نجوميتها وذيوعها بين المتلقين.

أما الآن وبعد تلك المأساة انظر من الذين يمثلون الساحة ومن الذين يشاركون، ومن الذين يُسيئون السمعة الشعرية والفكرية والأدبية بعامة؟

والاشكالية التي نُجابهها الآن في ظل هذا الاعراض والتعتيم، ومع مثل ذلك التجاهل والتجني أنّ الأجيال اللاحقة لا تدرك ما حصل، وتظل تتساءل وتُفاجأ اذا ما قصّ شاهد ما جرى بعد مجزرة الحداثة، وبخاصة أن جيل الثمانينيات خيّم عليه كثير من الوجوم والصمت و(طاب خاطره) عن المسألة برمتها بعد أن امتلأت الجوانح والقلوب والصدور بالإحساس الطاغي بانعدام الجدوى من وضع البذور وهطول السقيا في أودية السبخ والملح.. غير أن السيد الأستاذ د. عبدالله بن محمد الغذامي قد شفى الغليل الى حدّ ما، وبعث فينا الأمل والرجاء بعد صدور كتابه «حكاية الحداثة» الذي سجّل فيه كثيراً مما ينبغي أن يقال، وصوّر جانباً مثيراً من جوانب المأساة.

● تعرفك الساحة الأدبية ناقداً كذلك، ويقال ان الشاعر اعرف الدارسين بالشعر ونقده فما تصورك للكتابة النقدية عند الشاعر؟

أولاً: لا بد للشاعر ان يكون ناقداً قبل ان يباشر مهمة الكتابة؛ لأن ذلك دليل على البصيرة ووجود العبقرية التي بدونها لا يمكن أن يقال: ان هناك شاعراً يمتزج بشعريته ويحققّ معنى شاعريته، والا فكيف يمكن ان يقدم للمتلقي نصاً مختلفاً متجلياً؟

انه - اي النقد - الوعي الجيني لمنابت الخلق والتكوين في العملية الشعرية.

وان المتلقي ليطمئن كثيراً كثيراً عندما يدرك ويعرف ان شعره يكتب كذلك تنظيراً ونقداً وتحليلاً لعالمه الشعري وكونه الابداعي. وفي تصوري ان جميع الشعراء انما هم نقاد كبار في حقيقة تكوينهم والذي لم يسجل مواقفه النقدية بشكل نثري تنظيري واع فإنما يسجله في قصائد أو مقطوعات تعبر عن شعوره المتفرد بكيفية الابداع، وماهية التجلي في الرسم بالذات.

ثم ان الآلية الشعرية البحتة نابعة اصلاً من عملية نقدية ذاتية معقدة وبهذا الاصطلاح لا يمكن ان نتصور شاعراً حقيقياً لا يدرك من آليته الشعرية سوى هذا الصوت الذي يُسكنه ايقاعه الموسيقي، ومعانيه التي جادت بها مشاعره ووجدانه.

> **لا بد للشاعر ان يمتلك المعرفة والإدراك الحضاريين لمعمارية القصيدة والروافد الحيوية للعملية الشعرية**

غير أن الشيء المحذور هنا - وما أكثر المحذورات - ان يوغل الشاعر في مسائل الاشكاليات النقدية بشكل مفزع فيفرغ ذاته من شاعريته وشعريته ويستولي عليه الوعي الحاد بالخروج القاتل من مفردات التجربة الشعرية الى مصطلحات الممارسة النقدية. المطلوب هنا هو خلق نوع من التوازن بين الامتثال لنوازع الشعرية، وبين الاستجابة لإغراءات المداخلات النقدية وهذا المستوى من التوازن بين المسألة الشعرية والمسألة النقدية لا يحقق مقولة: (ان الشاعر اعرف الدارسين بالشعر ونقده) فقط، وانما يمنح الشاعر بعده الثقافي المطلوب وبخاصة في الزمن المعاصر، حيث لم يعد الشاعر مهرجاً او منشداً او نديماً او ناظماً مجرداً من المعرفة والرأي والموقف والاعتقاد.

آخراً: ما سبق كله بمداخله ومحتوياته وتداعياته لا يتطلب من الشاعر - حتماً - أن يسجل اسمه عبر قنوات النشر والتلقي منظراً وناقداً محتدماً يأخذ ويعطي، ويقبل ويردّ، ويحلل ويعلل، فالأمر ليس بهذه الشرطية الجامعة المانعة، وانما المقصود ان يكون الشاعر مدركاً ذا بصيرة، وان يكون قادراً في أي وقت على الدخول في العملية النقدية بالسهولة المطلوبة.. وفي كل التقديرات والاحتمالات لا بد للشاعر ان يمتلك المعرفة والادراك الحضاريين لمعمارية القصيدة وكيف يمكن ان تُكتب وما الروافد الحيوية للعملية الشعرية، وكيف ومتى يعبر بالأصوات والمشاهد داخل النص، وكيفية (التوظيف) الابداعي للتراث وغيره وللأسطورة وسواها في ثنايا القصيدة أو العمل الشعري ثم ان يكون ذا افق عبقري يستطيع الترحيب والتفاعل مع كافة الاشكال

الشعرية الحقيقية.

ثمة خلط ملحوظ في مفهوم الحداثة فكيف ينظر الزيد لهذا المفهوم؟

– لأن الحديث كثر وتشعب واتخذ انماطاً مؤذية احياناً سوف لا اسهب كثيراً حول هذه الاشكالية ولن استخدم اي نوع من التفريعات التي لا لزوم لها في وقت نحن احوج ما نكون الى وضع النقاط على الحروف وتحديد المواقف وترشيد المخاطبات.. وبخاصة عندما يتناول مثل هذا التنظير او التحليل مسائل الفكر والثقافة والابداع في الجزيرة العربية – فأقول:

لا يوجد انسان على وجه هذه البسيطة بدون قيم ولا اخلاق ولا نظام ولا دين ذي ثوابت مثرية تتحدد بها هويته وتكوينه في هذه الحياة.

ومن هذا المنطلق – وهذا فهمي ووعيي الخاص جداً – ينبغي ان تحترم تحولات التحديث والتجديد القيم الدينية والخلقية والوطنية للإنسان حيث لا يمكن أن نتصور أحداً يبارك الاستلاب والانسلاخ مقابل التحديث والتطوير.

والاشكالية التي نعاني منها هنا ليست في القيم ولا في حتمية الحداثة والتطور، ولا في الجانبين مجتمعين، وانما تتحدد الاشكالية في (الغلاة) و(المتطرفين) في الجانبين، فلا الدين ولا المثل ولا الاخلاق تنفي سنة التحولات والتغيير فهي ناموس كوني، ولا نظم التحولات والتطوير والتحديث تلغي الدين والقيم والنظم الحضارية فهي جينات بدونها لا وجود ولا كيان ولا حياة.. غير أن المتطرفين والمغالين من الجانبين هم الذين ينسفون الواقع المثري ويستبدلون به واقعاً صلداً مزرياً مقفراً قاتلاً لا تستمر معه حضارة ولا كيان ولا حياة.

لذلك لا بد من وجود وعي حقيقي بماهية المحافظة على الهوية، وماهية التحديث والتطوير.. بمعنى ينبغي – حقاً وفعلاً – أن نبتعد كثيراً كثيراً عن كارثة الاقصاء والالغاء، عندها فقط نستطيع ان نعلن عن قدرتنا الاستثنائية على احتوائنا معنى (الحداثة) الحقيقية وليست (الحداثة) الماحقة المبيدة التي لا تبقي ولا تذر، وعلى احتوائنا معنى تفردنا وشخصيتنا وهويتنا الصحيحة لا تلك التعصبات البائسة التي تغلق النوافذ ضد الشمس والهواء والحياة المتحولة.. تلك هي المسألة..

● من الملاحظ ان عناوين مجموعاتك الشعرية طويلة، هل لذلك علاقة بخصوصية اتجاهك الشعري؟

– بل له علاقة بتكويني الافصاحي وطريقة التناول التي لا ادعي انّ لي خصوصية فيها، فهناك شعراء في الوطن العربي يكتبون بهذه الطريقة، لكن الشيء الذي لا احيد عنه هو أني لا يُشْفى غليلي وانا اكتب الا ان اتمدد في مسافة زمنية مكانية من الكلمات من اجل ان ارضي احتدامي وانفعالي بالفكرة والمضمون، ولو تتبعت جملة كتاباتي فستكتشف انه ليست المجموعات ولا القصائد وعناوينها هي الطويلة فقط، وانما ستجد عناوين الزوايا النثرية ومقالاتي التي اسهمت بكتابتها في المسائل الشعرية والنقدية والثقافية هي الاخرى تشتمل على كثير من ذلك.

وبدون شك – كما اسلفت – ان امتداد الشعور بالمعنى يؤدي الى طول العناوين والفواصل والمقطعات الكتابية الاخرى.

الأمر الذي اريد ان اثني بالحديث عنه واعيده هو اني لا اتمتع في ذلك بعبقرية ما ولا بخصوصية وانما انا في هذه الظاهرة او المسألة في حاجة شديدة نفسية وافصاحية الى أن أتمدد بهذا الشكل او ذاك.. هذا ما اشعر به واعانيه، اما اذا كان النقد والتنظير والتحليل يرى جوانب أخرى فليس هناك من اعتراض، وقد تسمح بعض اللحظات المسكونة بمساحة الرؤيا لاحتمالات عديدة متنوعة حول ذلك، ولكلٍّ رؤيته لا شك.

● هل يمكن ان يكون للشعر العربي دور ما في الدفاع عن الشخصية العربية المهددة بالاستلاب؟

– نعم، نعم، نعم.

وارجو ان تشترك معي ويشترك معنا المتلقي الكريم في الاقرار والشعور بأنه لولا وقوف الشعرية العربية في كثير من الاعمال المختلفة مع الشخصية العربية لحصلت كارثة حقيقية في هجمات الاستلاب وحملات المصادرة التي لا تتوقف – ومن اجل الا اثقل عليك وعلى المتلقي بسرد عناوين الاعمال الشعرية التي اسهمت في كل معاني الصمود والتصدي فقط اذكر بقصيدة (لا تصالح) لشاعرنا العربي المبدع الكبير (محمد امل محمد دنقل):

لا تصالح..
ولو منحوك الذهب..
أترى حين افقأ عينيك..
ثم أثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى؟
هي اشياء لا تشترى!

مقطع من قصيدة «لك الآن ان تستعيد نشيدي»:

الى نخلة لوحت بالعطاء
وضمّ الندى في ثراها
العروق
ابدّد عبرة حبٍّ
روتها السنون واصدرها
روح هذا الشروق
امرر كفي على طلعها
واسلم خدي
الى خضرة في الجريد وفي
السعف المستبدّ بوجدي
أُقبّل لوناً غفا في الرحيق
أوسّده نبض فجري
واقرن ناري بحيل الغروب
على حافة تستغيث بماء الشعيب
الخصيب.

صوت الشعر العربي في قلب الجزيرة العربية خافت جداً وقد يصل الى درجة العدم

حديقة حياة: رواية حب في زمن الحرب

هدية حسين

في «حديقة حياة» تدحض لطفية الدليمي أسطورة آدم وحواء بخروجهما من الجنة، فهما لم يقترفا خطيئة الجسد



لا يمكن لأي دارس أو متتبع لخريطة الأدب العراقي أن يغفل اسم لطفية الدليمي، فهي تقف في الصف الأول من كتاب القصة والرواية منذ أول إصدار لها «ممر الى احزان الرجال» قصص عام ١٩٧٠.. وحتى آخر رواية «حديقة حياة» مطلع هذه السنة، وبينهما سبع مجموعات قصصية وأربع روايات.. ولها عدد من الدراسات والنصوص والمرويات والترجمات والمسرحيات والنصوص الدرامية التي تستلهم حضارة وادي الرافدين.. وتعمل حالياً مديرة مركز «شبعاد لدراسات حرية المرأة» في مؤسسة الزمان للصحافة والنشر.. هذا المركز الذي يسلط الضوء على ثقافة المرأة وموقعها في المجتمع، ويقدم جائزة نصف سنوية في مجال دراسات حرية المرأة.

■■■■

لغة لطفية الدليمي ثرة وغنية وعميقة، تقترب من الصوفية حين تتناول أسئلة الوجود، وتمتزج بالموسيقى وهي تدلف إلى أعماق النفس البشرية، ليس بكثير من الحذر فهي صاحبة خبرة طويلة، بل بالمزيد من الثقة إذ أن تجربتها المتميزة والمستمرة أعطتها مناعة ضد التردد ومنحتها لغة راقية وخالصة هي لغة لطفية الدليمي وحدها.

■■■■

«حديقة حياة» آخر رواياتها صدرت عن دار الشؤون الثقافية في بغداد، حديقة غنّاء بمادتها وشخوصها وأشجارها وثمرها.. في فصولها الثلاثة الأولى - الرواية تتألف من سبعة فصول - ثمة امرأتان.. أم تدعى حياة، وابنتها، ميساء.. البنت غادرها خطيبها زياد إلى المنفى بحثاً عن فردوسه المفقود، وبرغم مضي سنوات سبع على غيابه إلا أن ميساء تحلم بعودته، حتى أنها في كثير من الليالي تفتح النافذة وتناديه لعلّ ضجيج الحياة وحركة الريح في أشجار الشارع تحمل نداءها اليه:

- عد.. ألا تعود؟ تعال.. دع الصيف يزهر على يدي.. تعال ليتفتح الربيع في جسدي.. عد.. أين أنت؟

هي في قرارة نفسها تدرك أنه لا يسمع النداء فهو قد غادر لغتها.. أما الأم «حياة» فهي تدرك أيضاً أن لا عودة لزياد، وتعرف أن ميساء تهدر صوتها مثلما تهدر أيامها ولا تتوقف عن التشبث بالحلم.

لعل ميساء استعذبت أوهامها وتطامنت مع أحلامها، ولذلك فهي تستعيد دوماً تأريخ حبهما دون أن تدري «ان الذاكرة لم تعد متناغمة مع ذاكرته وهو في مكان مختلف» فقد استعبدته رغبة الفرار من الوطن.. باع البيت، تسلّم ثمنه، وحزم حقائبه ورحل.. ليس هو وحده من فعل ذلك.. هناك الكثيرون غيبتهم الهجرات وابتلع البحر أحلامهم في السفن التائهة.

في حديقة البيت المهجورة ثمة زهرة حمراء تفتحت في وحشة الخراب، تدهشها أن الشجيرة الصغيرة المهملة تحمل مثل هذه الزهرة اليانعة، ومن هذا الجدب تولد الحياة.. ومن هنا يتجذر الأمل في داخلها.. إذ تحمل لها الزهرة مفتاح الحقيقة وتكشف لها «أنها لن تكون الخاسرة مهما حدث ويحدث، هكذا إذن بوسع المرء أن يحيا بذاته دون اتكاء على شخص أو جدار أو وعود.. ألا يمكن؟».

■■■■

تتساءل لطفية الدليمي دون أن تطرح الأسئلة، إنما يأتي ذلك في سياق المعنى.. إذ كيف يتحول رجال المدينة - وزياد واحد منهم - إلى حالة يأس فيغادرون الوطن.. لماذا ما عادوا يرون الأزهار، ولا بوسعهم التمايل مع الريح على إيقاع الموسيقى؟

الحروب تفعل فعلها، وزياد (فتى من يأس وصمت ودخان، ومن مساماته تفوح رائحة الحروب والموتى).. هو و..هم أيضاً

الدنيا عزلتهم عن شذا الاقحوان وألوان الأزهار (ما عاد أحد من هذا الجيل يرى من روائع خلق الله في الطبيعة.. لا أحد منهم يلمس غصن ليمون وتصعقه الدهشة من نعومة الخضرة اليانعة، ولا أحد منهم يميز بين زهرة القرنفل وعلبة أصباغ مصنوعة من البلاستيك).

هكذا إذن.. وهذا هو قانون الحروب، والرجال ينصاعون إلى اشتراطاتها وعبثيتها وتشويه إنسانيتهم حتى الإلغاء رويداً رويداً.. بل حتى ذاكرتهم تمسحها الكارثة.. تحولهم الحروب إلى مسوخ (لا ميعاد يعرفونه عن تفتح قدّاح البرتقال أو موسم تفتح التوت.. لا أحد منهم تبقّت لديه تلك الإشراقة الأولى للكائن الإنساني وهو يندغم بالأرض والهواء والعشب ويحيا ملكوت الجمال البدائي.. ها هم يهيمون وحيدين بذاكرة لم تعرف القبول بالإحباط والانسياق في شهوة الفرار).

■■■■

ميساء الغارقة في حلم عودة زياد كانت قد غرقت من قبل في حزن فقدان الأب في واحدة من تلك الحروب العبثية، وغم ذلك فهي تدرك أن الضوء يمكن أن ينير مساحة ما داخل ظلمات الروح ما دامت زهرة استقبلت شمس الحياة منبثقة من حديقة البيت المهملة.. يترك الأب مدرس التاريخ يؤمن بأن الذاكرة هي التي تصنع المستقبل.

وبالمقابل تمتد ذكرى الأب في قلب الأم – حياة – مدرسة اللغة العربية، ويسطع حضور زوجها برغم غيابه المادي.. صوته يتردد في الأرجاء وتصلها رسائله التي لم يرسلها من قبل عبر بريد الجبهة المحمول في جعب الجنود لعائدين في إجازات دورية.. ويحدثها عن زمن طاعن في القدم سيأتي بعد شموس كثيرة.

كل واحدة منهما – الأم وابنتها – فقدت رجلها.. الأول في الحروب والثاني بنتائج الحروب.. وبين الطفولة المتكسرة بفقدان الأب والأنوثة واضطراباتها وفقدان الحبيب، تنسحق ميساء، يتغير شيء ما بداخلها – برغم خيط الأمل الذي يضيء من آن لآخر – تتغير الأشياء من حولها، لون الستائر يصبح حائلاً، وعلى وجوه السيدات الجميلات تظهر الغضون.. وكذلك سيارات المدينة التي لا تحصى.. سيارات شرطة واسعاف ونفايات.. وسيارات الناس.. كل شيء يتغير، يصبح قديماً، يفقد ألقه، إلا الأمل الذي كلما خبا وجدت له زيتاً ليضيء.. فالمفقودون سيعودون مثل الأسرى.. وميساء مثل أمها تماماً.. إنهما تتقاسمان الهموم والفقدان.. والأمل أيضاً..

نساء لطفية الدليمي لا يستسلمن لأقدارهن برغم الجوع وفقدان المعيل

■■■■

في (حديقة حياة) تدحض لطفية الدليمي اسطورة آدم وحواء بخروجهما من الجنة.. تلك الأسطورة التي عرفناها منذ أزمنة بعيدة حيث انهما في حديقة لطفية لم يقترفا خطيئة الجسد، بل جازفا بالفردوس من أجل المعرفة.. وذلك حين أهدى غالب زوجته حياة هدية هي عبارة عن رسم سومري لرجل وامرأة وبينهما النخلة شجر معرفة الخير والشر.. وتبدو من ورائهما الأفعى.. وهما يمدان أيديهما الى عذوق النخلة الدانية (انظري كلاهما يقطف.. لم تكن حواء هي البادئة.. لكن الأفعى تقف وراءهما وتغوي الرجل الذي يواجهها.. انهما شريكان في المعرفة وليسا شريكين في الخطيئة، هذان لم يقترفا خطيئة الجسد، بل جازفا بالفردوس من أجل المعرفة فعرفا نفسيهما في الشك وتجربة السؤال.. الأفعى لم تكن شيطاناً بل هي شهوة المعرفة العظيمة، والمعرفة أخرجتهما من أمان الفردوس الأزلي إلى أرض المجابهة مع الموت ص٣٤-٣٥.

ولكن تلك الحوارات والأحاديث التي تنعش حياة ولّت، بل سقطت في الزمن الذي لا يعرف أحد أين يسقط.. هي اليوم تعد سنوات عمر ابنتها بعدد سنوات الفقد.. أربع عشرة سنة – حين ولدت ميساء بدأ القصف بالصواريخ على المدن الآمنة.. كان ذلك في الحرب العراقية الايرانية في الثمانينيات – ومع هذه السنوات تحضر الذكريات وتسطع لتعتاش عليها.

■■■■

امرأتان.. واحدة تقاوم الحزن أو الفناء بالعمل.. والثانية تقاوم اليأس بالمزيد من الأحلام.. الأم «حياة» تجد دوماً مسوّغات لكل ما يحدث، وتستعد لمواجهة أي طارئ.. حذرة، يقظة، تتسلح بالإرادة حتى في أحلك الظروف.. امرأة تقدم على الدوام الحب للآخرين مع انه مثقلة بالأحزان.. وتنزلق الى الصمت عندما لا يعود الكلام مجدياً.. امرأة آمنت بما أعطتها الحياة لكنها أبداً لم تستسلم، لأنها تدرك بأنها لن تكون أكثر أو أقل مما هي عليه.

والبنت «ميساء» ترعى بذرة الأمل لتصبح عازفة كمان كما أراد لها الأب.. ومن ثم ستصبح مدرّسة موسيقى.. وبين الأم وابنتها وبقية الشخصيات تستمر الحياة، وتتبدل حيوات الناس في ظل الحروب والحصارات، مثلما تتبدل الكثبان الرملية في عاصفة ليل.

شيء واحد لم يتبدل في (حديقة حياة).. إنه الحب.. وحده يبقى عصياً على التبدل.. الحب للرجل الغائب الذي ما يزال حضوره يضيء عتمات جسدها.

■■■■

في أزمنة الكوارث وحين يعجز العالم عن إيجاد حل لبلد دخل الحروب وانكمش في سنوات الحصار، يبحث الناس فيه عن معجزة في وقت ليس فيه معجزات.. إنهم يبحثون عن حلول لشفاء مرضاهم حيث فقدت الأدوية.. وعن حلول لفك السحر وقراءة الطالع، أعمال يمارسها المشعوذون والمنجمون، تصبح لهم حظوة وسطوة كلما ازدادت الإشاعات عن قدراتهم على (العمل).. وهكذا خصّص أحد متعهدي النقل خطوط سيارات بين منطقة العلاوي في كرخ بغداد وبين القرية، أسماها خط أم حمزة التي يقال إن في بيتها بئراً قديمة تفجرت بمياه عذبة بظهور رؤيا لشيخ صالح أخبر أم حمزة بأن مياه البئر قادرة على شفاء المرضى.

وفي مثل هذه الأجواء تأتي من البصرة «أنيسة» عمة ميساء المصابة بالسرطان علّها تجد علاجاً لهذا المرض الخبيث الذي استشرى في كبدها بعد أن عجزت عن مراجعة الأطباء.. وأنيسة امرأة لم تعرف هناءات الحب.. تتسرب الحياة من بين أصابعها وشعرها وجلدها، ومع ذلك فهي امرأة قوية حتى وهي تصارع الألم.. تتشبث بالحياة.. تمد يديها للشمس لعل المعجزة تأتي.. تقاوم بشراسة.. لكن المعجزة لن تأتي أبداً إذ ستموت بعد صراع طويل وعنيف.

نساء لطفية الدليمي قويات ولا يستسلمن لأقدارهن برغم الجوع والحصار وفقدان المعيل، والموت الذي يتربص بأرواحهن.. نساء لا يعرفن السكون، بل يجدن الحياة بحركة الكائنات من حولهن إذ لا مجال للتراجع.. ولطفية الدليمي في أعمالها أو جلّ أعمالها مسكونة

بالموسيقى.. موسيقى تتسامى وتسمو معها الروح، وكذلك الطبيعة.. يكاد لا يخلو عمل من أعماله منهما موسيقى وأشجار تين ونارنج وكمثرى وورود شتى وطيور.. ولذلك تشعر وأنت تقرأ لها أنك وسط حديقة الحياة الغنّاء.. حتى بطلتها «حياة» في هذه الرواية حين تقطف قبضة عشب طري في أحد الأيام تحس بروح العشب تعانق روحها، ذلك أنه تؤمن بأن لكل الأشياء بما فيها النباتات حيوات وأرواحاً.. ولذلك تأتي نصوص لطفية الدليمي مفعمة بنبض الحياة.. وهي لا تتخذ من تلك العناصر ديكوراً يكمل الشخصيات، وإنما جزء لا يتجزأ من العمل.

■■■■

الرجال في رواية «حديقة حياة» إما متجذرون في تربة الوطن برغم كل ما جرى ويجري، وإما هاربون من جحيمه إلى المنافي لا يعرفون أي شيء أو لا يريدون أن يعرفوا.. تقول عن الصنف الأول وعلى لسان شخصية غسان، المصور الفوتوغرافي «أفضل الموت هنا، في زاوية منسية على أن أغادر موقعي» وعندما تحاصره حبيبته وتلح عليه بالرحيل يقول: «هناك أشياء في الحياة لا يمكن فهمها ولا تفسير لها، يصعب على الآخرين قبولها... أشياء مثل الذكريات، التعلقات الصغيرة بالأماكن والروائح والفصول.. بالأمل الذي نريده أن لا يموت ولا يغيب عن أيامنا.. عندما أغادر كل هذه الأشياء أجدني مهزوماً بين المهزومين، ضائعاً بين الضائعين» ص١٦٤.

وتقول عن الصنف الثاني «يسيرون إلى قرى مجهولة وبيوت لم يألفوها، وسوف تنكرها أرواحهم وتتعذب بها أجسادهم، لن تتواءم مع رائحة تلك البيوت وزواياها وعتمتها.. سيتوجب عليهم أن يغيروا عاداتهم وألفاظهم وطريقة ارتدائهم لملابسهم، وربما يستبدلون أسماءهم لتتقبلهم المتاهات التي سيغيرونها كل يوم» ص٧٦.

أما النساء الهاربات معهم فهن مسكونات بالوحدة والخوف والمرارة.. يتركن كل شيء وراءهن، باحثات عن أوطان جديدة لا تمنحها المنافي «نساء وحيدات يبكين بمرارة لأنهن يعرفن أن طعم الوحدة سيدوم العمر كله، وسيحملن وطأته ولن يعوضهن الفرار ألفة أو رفقة حياة» ص٧٧.

■■■■

ميساء لا تخاطر بشيء، وهي تتساءل في أوراقها: بماذا يخاطر الإنسان إذا كان لا يملك شيئاً؟ لا شيء لديها غير قصة الحب المبتورة لزياد الذي أخذته المنافي.. زياد الذي فقد أمه وأباه وشقيقتيه عندما دك صاروخ بيتهم.. هو الوحيد الذي نجا من الحادث وكان خارج البيت.. تكتب ميساء في أوراقها أيضاً: «الحب مد لا نهائي، لا ضفاف له.. موج تستولده الريح كلما هبت، ولا أحد في لعبة الحب يبصر الحد الفاصل أو الضفة الأخرى.. كل الأشياء تتحفّز لمواجهة الكارثة التالية.. البشر والبيوت والأرصفة والنجوم والريح والسحب.. الأشجار ستنال نصيبها من



النار والشظايا.. الكتب التي سيغرقها الطوفان.. انتظارنا يدوم دهراً وبعض دهر.. نهيئ ما بوسعنا تهيئته لمواجهة الخطب القادم.. ولكي نعزز الأمل بالمستقبل جازفنا في إنفاق مدخراتنا القليلة في شراء أغذية ومياه معدنية» ص٩٥-٩٦.

■■■■

في الفصل الرابع تدخل شخصية سوزان مدرسة اللغة الإنجليزية، امرأة جميلة وثرية، ومع أنه تملك الكثير الجمال والمال والوجاهة، الا انها تسأم من ذلك كله.. وهي على النقيض من شخصية حياة، إنها مولعة بتبديد الوقت والثروة التي ورثتها من أبيها تاجر السجاد والعقارات.. وترى كل شيء أقل شأناً منها.. وحين تدرك علّتها تلجأ لحياة، تستعين بها لمعرفة الكثير، ولتغيير نمط حياتها.. إنها تعتقد بأنها ولدت تحت طالع نجمة نحس، لذلك تريد الخفيف من وطأة ما لحق بها من إهانة وابتزاز من قبل «عبدالمقصود الغنام» الذي عقد عليها وراح يبتزها مالياً، ثم تزوج ابنة عمه ليزيدها إذلالاً، وطالبها بالتنازل عن نصف بيتها ليسرحها.

تعيش سوزان مع أم توماس التي تعمل لديها طباخة، وهي امرأة مسيحية مسنة مثقلة بالهموم مثلها.. ابنها الوحيد توماس هاجر إلى ديترويت وهو يدعوها في كل مكالمة للهجرة اليه، لكنها ترفض عروضه المتكررة، لم يبق لها أحد.. أهلها - الأم والأب والعم والخال والعمة، وكذلك أبو توماس - كلهم ماتوا ودفنوا في بغداد، إلا انها تحسّهم أحياء الى جانبها ولذلك ترفض الهجرة، وهي امرأة متجذرة بالأرض حدّ النخاع.

سوزان وام توماس تحاولان معاً صنع أسرة مع احتفاظ كل منهما بفارق المكانة.. وحين يطبق اليأس على سوزان وتقع فريسة الكآبة جرّاء وضعها مع عبدالمقصود الغنام تداهمها رغبة مجنونة: أن تتحول الى رجل لتنهي مشاكلها.. تصارح طبيبها بذلك وحين يرفض تذهب الى طبيبة نسائية فتخبرها هذه بأنها أنثى كاملة.. إن خساراتها العاطفية تدفعها لإلغاء جنسها بأي ثمن.

كانت لسوزان قصة حب مع المصور الفوتوغرافي غسان، وهو قريب حياة، ولكن زهو سوزان بنفسها وتعاليها حالا دون استمرار علاقتهما لترتبط بعبد المقصود الغنام.. وفي لحظة يأس تمضي إلى بيت غسان.. تدعوه للخروج معها:

- هل تأتي معي؟

- إلى أي مكان تشائين.. يروق لي اليوم أن أغامر.

- حتى لو رافقتني الى المجهول؟

- وهل أنت إلا المجهول أو.. اللعنة؟

- إذن هيا.. مع اللعنة.

وتأخذه إلى بيتها.. دعوة غداء تناقش خلالها رغبتها بالعودة اليه، لكنه يرفض ويصارحها بأنه مرتبط بامرأة أخرى.. تغريه بالسفر والحياة المرفهة وإقامة معارض في طنجة ومدريد وبروكسل وباريس، إلا أنه يحسم الأمر بالرفض.. تصارحه بخوفها من الحرب القادمة، بينما هو مؤمن «أينما ذهبنا فسنجد حروباً مختلفة». وستستمر سوزان دون كل محاولة جذبه فهو معركتها الأخيرة التي لا تريد لها الخسران.

■■■■

وفي الفصل الخامس سنتعرف على «رويدة عبدالكريم» أم زياد التي قضت هي وزوجها وابنتاها تحت الأنقاض عندما ضرب بيتهم صاروخ.. رويدة هي التي تروي حكايتها لحياة بعد (١٢) عاماً على موتها فتخبرها بأنها تزوجت من هشام بعد قصة حب رائعة

وأنها ما تزال في العمر الذي قضت فيه (٣٨) سنة، وكذلك زوجها وابنتاها، لأن الموتى لا يكبرون.. تحكي أيضاً بأنها أطلّت على الحفلة التي أقامتها «حياة» لمناسبة خطوبة ميساء وزياد.. وإنها ترى وترصد كل شيء برغم موتها.. وتعترف لحياة بأنها كانت تغار منها ومن حديقتها، ولطالما سرقت بعض الأزهار والثمار منها.. تغار من تأثير حياة على زوجها هشام وكيف كانت ترقب نظراته خلسة.. أسرار أخرى تكشفها رويدة التي تجيء من موتها على هيئة رؤيا أو حلم يمر على حياة - إنها لعبة ذكية من لطفية الدليمي للتشويق وكسر روتين السرد الذي جاء بأكثر من شكل واحد واختلفت مستوياته - (لقد أخفيت عنك قصة جارنا حمدي الذي فاتح هشام ليحدثك عن رغبته بالزواج منك، فما كان من هشام إلا أن رده على أعقابه حين أخبره بأن زوجك قد يكون أسيراً).

ثم أدلت بما هو أهم من ذلك حين أخبرت حياة، وأخبرتنا، بأن غالب - زوج حياة - ميت، على الرغم من أن حياة لا تصدق ذلك، وأنه يشاركها وزوجها الحديث عن زياد وميساء، وبأنها هي التي جعلت ابنها زياد يرحل عن البلاد خوفاً عليه من الحرب القادمة التي لا تستثني أحداً.. تفاصيل كثيرة ترويها رويدة عن موت العائلة في ذلك اليوم المشؤوم الذي سقط فيه الصاروخ على بيتهم.. ثم تعرج على عائلة زوجها حيث نال عدد من أفرادها ضريبة الحرب السابقة في الثمانينيات.. وتسلط لطفية الدليمي من خلال رويدة الضوء على الكثير من المآسي التي طالت البشر في تلك السنوات العجاف.

لم تصدق «حياة» ما تراءى لها من صوت يشبه صوت رويدة، بل عزت ذلك إلى اضغاث الأحلام.. ولو كان غالب ميتاً لأخبرها عن موته.. وتروح تستدرج الذكرى وتستحضر صوته، وتبتكر حكايات عودته من جديد، وما سوف يقصّه عليها من عذابات الليالي في سجون الأسر.. سيحدثها عن الأماكن المريعة التي افترست أيامه.. ثم تتساءل فجأة: ترى كيف سيعود إليها؟ وهنا تبرع الكاتبة بتصوير الحالة التي يعود بها الأسرى (رأت أسرى كثيرين عادوا بلا ذاكرة، وقد تساقطت أسنانهم وابيضّت رؤوسهم وجحظت عيونهم وتضاءلت أجسادهم، كأن الحرب حشرتهم في آلة للمسخ وطحنتهم وأعادت تشكيلهم من بقايا ما تبقى منهم.. يد مبتورة أو ذراع بلا معصم.. قدم مهروسة وجذمة ساق.. نصف وجه أو عين لا ترى غير الذي يراد لها أن تراه.. لا شيء يرى غير الظلام.. مسوخ تقوم

«حديقة حياة» رواية ضد الرحيل والهجرة، ورواية حب من طراز فريد

من أضرحة الأسر تشرق الأكفان واتفاقيات جنيف لتبادل الأسرى، وتعود لا كما كانت بل كما شاءت لها شرعة الحرب أن تعود، مغسولة الذاكرة مثقوبة الروح.. كل ما يأتي يتساقط من ثقوب النفس.. الجسد منخل لا يستبقي سوى الكلمات التي ترسبت في القعر.. كلمات عتيقة، منسية، لا معنى لها، يجدون فيها راحة غير مشروطة وقد دفعوا الأثمان منذ ولادتهم الأولى وولادتهم الثانية وولادتهم الثالثة) ص٢١٠.

■■■■

تمسك لطفية الدليمي بخيوط لعبتها الروائية دون أن تفلت من بين أصابعها.. تعود بنا إلى ميساء التي تعتاش على الذكريات وعلى ما يردها من رسائل.. تشعر من خلال رسائل زياد بأن المسافة بينهما تتباعد كلما أمعن في المنفى، تصبح له لغته الخاصة، فهو يستعيد مقاطع ويكتبها بلغة أخرى.. تتذكر حديثهما عن الموت الذي صار أليفاً يعيش في البيوت والحدائق ويتغذى من الأرواح، لكنه يهرب عندما يشم رائحة الموت.. الحب والموت لا يتجاوران.. حبهما هاجر بعيداً ربما لنسيان كارثة موت أهله أو هرباً من الحروب القادمة أو بحثاً عن مجد شخصي يخلده تماماً مثلما هام جلجامش حين راح يبحث عن عشبة الخلود بعد موت صديقه أنكيدو.. تعتاش ميساء على رسائلهما التي لم تنقطع برغم سنوات الغياب، وهذه المرة تكتب له نصاً مسرحياً عن فكرة البحث عن الخلود فيفاجأ زياد به ويعمل على تفعيله هناك.. كان زياد عاشقاً لجلجامش وربما تمثله في بحثه عن حياة أخرى يحقق فيها ذاته بعيداً عن أهوال الوطن.. في النص تخلص ميساء - أو الكاتبة - إلى أن مغامرة البحث عن حياة أخرى ما هي إلا وهم، وإن كل من يذهبون سيعودون يوماً ما، في إشارة واضحة إلى الذين هربوا من جحيم الوطن إلى جحيم أكثر سعة وعمقاً.

وثمة من يريد أن يستولي على كل شيء في هذا الزمن الذي اضطر فيه الناس إلى بيع مقتنياتهم لكي يسدوا احتياجاتهم اليومية، وثمة أشياء لا تُباع.. أشياء تعيش في نسغ الروح وتعطي أصحابها هوية اعتراف بالأصالة والانتماء.. تلك هي «حديقة حياة» التي طمع فيها كايد الحردان ليضيفها إلى ممتلكاته ويحولها إلى مطعم، فقد استكثر على امرأة وحيدة أن تكون لها مثل هذه الحديقة، هذه المرأة القوية بالحب الذي تحمله داخل قلبها لرجل أخذته الحروب.

■■■■

أما سوزان فهي امرأة تعجز عن الحب لأنها تريد الامتلاك، إنها وغسان على طرفي نقيض في كل شيء.. هي ترى أن المال يصنع الحضارات «ما من أمة معدمة قدّمت حضارة ذات قيمة للإنسانية» في حين يرى غسان أن المال وحده لا يصنع حضارة إذ لا بد من وجود صراع ما وحلم ما بما سيأتي.. وهي تريده أن يرحل عن الوطن لتتفتح له أبواب الشهرة، فيما يرى هو أن فنه انبثق من أجل هؤلاء الناس الذين يصارعون من أجل الحياة.

وقبل أن ينتهي الفصل السادس يموت عبدالمقصود الغنام.. لصوص يسرقون سيارته ويقتلونه، وبهذا تجد سوزان نفسها في حل من ذلك الارتباط الذي قوض أحلامها.. لكنها تكتشف فيما بعد بأنها محكومة بقيود نفسيتها المضطربة، وإن كل ما فعلته لغسان ذهب أدراج رياح الخيبة.

أما ميساء فتحافظ على ما رسمته لنفسها في أن تبقى في منطقة الحلم.. حلم عودة زياد وعودة أبيها.. وبالفن تحقق لقاء الطبيعة والجمال والحب.. في حين تختم «حياة» بالشمع الأحمر على كل ثغرة تودي بها إلى ممر اليأس.. ومن حديقتها تنبثق براعم جديدة للحياة.. وفي (حديقة حياة) تجتمع الأمنيات وتغدق على القارئ متعة تذوق الثمار الناضجة.

■■■■

تكشف لطفية الدليمي من خلال الشخصيات وتوجساتها وسعيها لإثبات وجودها في الزمن الصعب، الوجه البشع للحرب التي تعمل جاهدة لتشويه روح الإنسان ومحو هويته عبر تشويه صورة الوطن.

إن رواية «حديقة حياة» هي رواية ضد الرحيل والهجرة برغم الحروب التي لم تستولد غير انكسارات الروح وآلام الجسد وفقدان الأحبة.. وكذلك فهي رواية حب من طراز فريد تسمو بالعواطف وتحاول انتشالها من انكساراتها بالمزيد من العطاء والقدرة على الحب والتشبث بخيوط الأمل.


مرحبا "عمو"
لو سمحت وين
حفلة المطربة الشابة..؟
والموج يصرخ
وقد امتد الظلال
....
٧٥ متر على ايدك الشمال
امسية شعرية
www.naserjafari.com

مصطفى الكيلاني - تونس

رواية عمان الرحم والملاذ

كانت ولا تزال عمان واحدة من المدن التي كساوها أثمن البضائع وأنفس من كل العطور.. أشعر أن عمان اليوم تعيش عالماً ذا بريق مختلف: جاذب ومخيف، يحمل التغيرات المدهشة، وينطوي على الأفكار المقلقة، ويوقظ المخاوف الحبيسة عبر القرون..»(١).

حينما يُطالعنا هذا «النص الأصغر» من رواية «الشهبندر» لهاشم غرايبة تتمثل مجمل النص، في تقدير بدئي، مشهداً خاصاً لمدينة الواجهة ومدينة الأعماق، مدينة البيع والشراء حقيقة ومجازاً، ومدينة العشق بجذوره الضاربة في القِدم، كما يسكننا بعض من رعب الكتابة وحنينها: خوف مباغت تجاه ما حدث ويحدث بتغييرات سريعة مذهلة، وقلق تتجاذبه الحال والفكر، الوعي واللا - وعي، وركام آثار دامية من أزمنة شتى.

وليس أدلّ في بدء القراءة على هذه الرواية المشهدية من الاشارة الواردة في نصّ التصدير الذي اختاره المؤلف للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس حيث الوجود مسرح قديم حادث يفضح «الرداء العتيق» وينفضح بتقادم الأشياء و«مرارة» الذي حدث ويحدث في صورة كارثة كانت، وأخرى قد تكون.

كذا هو «الشهبندر» كبير التجار في «ألف ليلة وليلة» يستعيد نبضه الحكائي في نصّ غرايبة بتوظيف حكائي جديد مختلف.. واذا غرايبة هنا «سليل الحكواتي» بالقصد، وهو الذي تمرّد على الارث الشفوي في نصوص روائية سابقة وانتهج كتابة السرد تجريبياً لغوياً واستعاد بمخيال الراوي، الذي هو بعض من مخيال الجماعة، تراث الصحراء واستضاء بمخزون تراثها الأسطوري لتحويلها من متراكم ثرائها الأنثروبولوجي الى نزق الفعل السردي. وكأن يد الراوي في «الشهبندر» أشبه ما يكون بيد لاعب شطرنج يعمّر الفضاء ويعيد تشكيله مراراً وتكراراً، فيدفع الحكاية من سياق الأولين الى زمن حادث ويمارس فنوناً شتى من «القصّ» والتفكيك، أو بيد ساحر اختار من أساليب التعجيب الفسخ والمسخ اذ بضربة قلم واحدة يهتزّ كيان الحكاية القديمة وتنصرم ملامح الصورة العتيقة ليظهر «شهبندر» هذا العصر(٢) مثل انطفاءة ركح مسرحي تليها استضاءة مباغتة تفاجئ الجميع دون سابق إعلام(٣)، وما يلي الاستضاءة في مسرح هذه الأيام، أو رفع الستارة في تقنيات مسرحية تقليدية نفاذ مباشر الى الحياة اليومية بمنظور الراوي الذي هو «شهبندر» هذا الزمان دون منازع، أي «سيد المدينة»(٤). غير أن السيادة هنا ليست الا علامة كناية لا تعني شيئاً في منظور «المتورمين من الزملاء»، حسب عبارة الشهبندر - الراوي في حين تثبت صفة التاجر حساً ومجازاً بادخار الموقف عند اللزوم» وانتهاج العدوانية المنظمة واستثمار خطأ الخصم..(٥).

وكأنّ الرواية، بهذا البدء، رواية الاعترافات تفضح راويها والمجتمع الذي ينتمي إليه، ذلك المجتمع المحكوم بذرائعية



الربح العاجل والتنافس بقواعد جديدة لا تمت بصلة إلى اخلاق السوق القديمة.. وكما ينكشف «الشهبندر» ينفضح مجتمع بأسره من خلال عديد الأسماء، كـ«أبي عبدالرحمن» الذي استمر شيخاً للسوق وكبير التجار «لردح من الزمن»(٦)، والأفندي عديلي، المسؤول الكسول في دوائر الدولة(٧)، وسليم الدقر، منافس الشيخ الأول في السوق، وبدري «خطيب مسجد يملّه الناس»(٨). فتنزع الرواية، بهذا التعدد في الشخصيات الراوية والمروية استناداً الى «الشهبندر» موضوع البدء والمرجع، إلى انتهاج سبيل «السيرة» بالإحالة على تفاصيل من حياة محمد بن علي الجمّال، شُهر الشهبندر، الأخ الوحيد لخمس بنات وأبو اربع بنات لتتفرع الحكاية تبعاً لأسلوب التقرير والاعتراف على ألسنة الشخصيات، بدءاً بسلمى احدى بناته ومروراً بندى وهدى وليلي وشمس الزوجة ليتقوّض مركز الراوي الواحد إلى خريطة من المواقع تضيق حيناً بأفراد أسرة الشهبندر وتتسع أحياناً بشخصيات السوق.. الا ان الواصل بين مختلف الاحداث والافعال

والاقوال، وبين نُثار المقاطع السردية هو تلك العلامة الواحدة المرجعية، الشهبندر الراوي والمروي في السياق ذاته، الرائي والمرئي حينما تتعاضد أفعال الراوي المرجعي، وأفعال الرواة الآخرين بتخطيط أراد له هاشم غرايبة أن يقوم على تكثير الأصوات الساردة لأداء مشهد واحد لا يتزحزح قيد أنملة عن الشخصية المذكورة في تواصلها بالمكان (السوق) والآخرين (خاصة الناس وعامّتهم).

فالبنية الحكائية، نتيجة هذا الخطيط المتبع، مجموع مسارات سردية صغرى تختلف بتعدد الرواة، وتتناظم بفعل إخبار مرجعي يعتمد النبذ بما يشبه «الفوضى» المغامرة التي تسعى إلى تقسيم الاحد الى «شظايا وسرعان ما تحل الجذب محل النبذ لتحويل تلك «الفوضى» إلى نظام يؤالف بين العفوية والتخطيط، كأن يتعمد تقنية التجزيء والقطع والقص ويتمثل المفاصل والروابط كي يدفع المخيال السارد في الآن ذاته الى ضرب من «الكتابة الحدسية» الطارئة الرافضة لأي توجيه مسبق.

وكما يعمل مركز الراوي المرجعي على دمج أفعال الرواة في نسق جامع مشترك يتناظم المسار الحكائي، بسلك الأحداث التاريخية عوداً الى «فحص الدراسة الثانوية الأردنية لعام ١٩٣٦-١٩٣٧» وفجر ١٩٣٧/٩/٢٩ لحظة انقضاء سهرة الشهبندر عند لوليتا.

وكما تعرض الحكاية تفاصيل من حياة الشهبندر قصد الكشف عن حياة طبقة، أو شريحة من طبقة اجتماعية، تلك التي استطاعت امتلاك السوق وتحقيق ثرائها العاجل في عقود قليلة ينكشف بعض من تاريخ عمان، عوداً الى الجذور الأولى في العصر الروماني ومروراً بمختلف الأزمنة كي يتعالق تاريخ الإنسان وتاريخ المكان. وقد ساعد على هذا السرد المزدوج المتداخل الواصل بين حكاية الفرد والمجموعة، بدلالة المجتمع والمكان، تناوب الشخصيات في فعل السرد، كالدومري «صديق الليل والكاز»(٩) وكاتم أسرار المدينة وخبير ليلها»(١٠) ومجيد العبكيكي «التلميذ النجيب للحاج عبدالرحمن»(١١) الشاهد على أن الشهبندر هو سبب القصر الذي ألمّ بالشيخ أبي عبدالرحمن، شيخ السوق، قبل وفاته، وسلمى ابنة الشهبندر الكبرى و«نظمية بازان» وهند لتتوالد في الأثناء صور من مجتمع قديم يفارق بين عالم الرجال وبين عالم النساء»(١٢) والشيخ «بدري الأزهري» رافض العادات الجديدة الناشئة آنذاك، في ثلاثينيات القرن الماضي.

فتتعدد مسارات السرد لتتشكل الحكاية في الأثناء تدريجياً إذ تتناوب الشخصيات على صياغة المروي كأن تظهر وتختفي بتخطيط يتنقل عمداً بين الشخصية والمكان، كالسوق و«مقهى حمدان» وبين «محسن العتال» و«عبدالله النوري» الملقب «بشارلي» وعدد من التجار والعتّالين ولينا سليلة جنوة الإيطالية، ابنة بحار اللبنانية انتساباً الى «العمل في بيروت»(١٣)، عشيقة الشهبندر المفضلة.

وكأننا بسرد الانفصال والتقطع نباشر دفتراً مفتوحاً لا تتعاقب صفحاته، بما يشبه التقارير المسندة الى اشخاص مختلفين قريباً في الأسلوب من عالم «وقائع حارة الزعفراني» لجمال الغيطاني(١٤) وإن اختلف القصد السردي بين كتابة المكان الفضائحي وسردية المكان - الملاذ، إذ تبدو سيرة الشهبندر هنا جزءاً من تاريخ مدينة، والأحداث منظومة فسيفسائية التركيب متعددة الأبعاد لا تلتئم باطّراد الحركة السردية، وذلك لاشتغالها بدءاً أو مرجعاً بالمكان والكيان واعادة توزيعها الأشياء والأفعال والأقوال داخل فضاء المحكي.. فيتخطى الوصف بين الحين والآخر حدود الشخصية المروية والراوية الى فضاء المدينة ليطفو على السطح، في تلك الأثناء، الحنين الى دفء البدايات، طفولة الأشياء، ويتعاظم ذلك الحنين تدريجاً كسمفونية سردية تعابث روح المتلقي لتحول الاستماع إلى هيجان لذة تتفاقم حد الأذى، كأن يعلو أوار التذكر وتتدفق حالات شتى من حب قديم متجدد، مثل شهادة «شمس» الزوجة، النابضة عشقاً، لهفة آسرة، لزمن كان: «لقد ذكرني المطر، ككل مرة، بطفولتي. من عل أرى بيوت عمان المتقاربة من بعضها بعضاً حول السيل مثل عتبة بيت تنثر فيها القباقيب المبللة (...) كانت الريح القوية تهب على دفعات والحنتور يهزنا بشدة عند المنعطفات..»(١٥)، وكزجل «نظمية بازان» وتذكر زيارتها «سوق السكر» ووقوفها في محل الشهبندر لشراء قطعة قماش.

وكما يسعى غرايبة إلى فتح مركز الراوي الأوحد على متعدد المراكز الساردة الموقعية المتعالقة بحكم الصوت السارد المرجعي ممثلاً في الشهبندر راوياً، ومروياً في ذات الحين يحرص على تفكيك الزمن السردي الى أزمنة بفعل تذكر جماعي تبعاً لعدد الرواة الذين يتناوبون على اداء المحكي. وكأن الرواية بذلك تستحيل كتابة جماعية على غرار ما حدث «لألف ليلة وليلة»، على سبيل المثال، من تراكم وتعاظم عبر الأزمنة والمجتمعات.. إلا أن مجتمع المحكي واحد، والإنسان رغم تعدد الأسماء والوجوه ليس الا ذلك الكائن المخصوص بالمكان (الأردن)، وتحديداً عمان منذ ثلاثينيات القرن الماضي(١٦) دون الانقطاع عن الأزمنة السحيقة، في ماضي فيلادلفيا، «تلك المدينة الجبلية الضائعة في مسافات زمنية لا تقاس إلا بمقدار ما ترك عليها الغزاة والتجار من بصمات..»(١٧)، وتأريخ التواصل والصراع بين «بقايا الثقافة الهيلينية اليونانية والصلابة الرومانية وسحر «بخور الشرق»(١٨).

وإذا رواية «الشهبندر» مسرح

عريض لمجتمع عمان، كما كان، ويكون بشغف الراوي وتعدد الثقافات والحضارات، ذلك المكان الذي يوصف روائياً بالمهرجان الزاخر بالمشاهد والحالات الوافدة عليه من ذات الراوي المسكون بالعشق والحنين حد الانتشاء: «ما أجمل عمان! كأنما الناس في عرس دائم ضجيج وصخب، ازياء الشرق وأزياء الغرب تختلط: طرابيش وشماغات، وبرنيطة غربية، عباءات ودوامر، وبذلات داكنة بصداري زاهية...»(١٩).

ولئن بدا المروي أقوالاً لشخصيات فهو لا يقتصر على الإنسان بل يتوسل بأشياء المكان لتوسيع المحكي بضرب من الكتابة المشهدية التي تحتفل بالمكان والإنسان معاً وتستعيد بواسطة الذاكرة الجماعية صوراً من ازمنة شتى لا يرويها أناس فحسب بل يتسع مداها السارد «الأشياء» الناطقة «السكر» و«المواسم» كرمضان وما يحف به من علامات خاصة مثل المسحر والسهرات في «مقهى حمدان».

لقد استلزم التخطيط المتبع في «الشهبندر» تفكيك المسار الحكائي الى متعدد انساق تتآلف بفعل التوزيع وممكن القراءة.. غير أن ما يبدو توجيهاً مسبقاً للأحداث وأقوال الشخصيات وصيغ التفكيك المختلفة لا ينفي العفوية المبدعة، وخاصة في المواطن التي ينقلب فيها وصف الأحداث إلى وصف لحالات متوهجة هي الدافعة في الأساس إلى كتابة السرد سعياً الى تجسيد حلم المكان بعلاماته ووقائعه البدئية في تاريخ المجموعة وتاريخ الذات الساردة على حد سواء.

وإذا «الشهبندر» رواية المكان (عمان)، في البدء والمرجع رغم انتهاجها سرد الشخصيات، وهي رواية الحلم المدفوع بالذاكرة قبل أن تكون سرداً لوقائع اجتماعية وأحداث تاريخية، وهي رواية تعدد الدلالات الأنثروبولوجية حينما تتعالق ثقافات مختلفة في ذات ثقافية واحدة وينفتح السرد على الذاكرة، والذاكرة على التاريخ القريب والبعيد، كما تنفتح الذاكرة على الشعر بحنين عارم يُفضي إلى ضرب من العشق الشبيه بعشق المتصوّفة(٢٠) وكأن المروي، وهو يغوص في أعماق الشهبندر، الشخصية المرجعية يكشف عن الوجه الآخر للمشهد، عن عمان التاريخ والجذور والحياة العصرية الناشئة، تلك الشخصية الأم الماثلة وراء الشخصية - القناع - (الشهبندر) بضرب، من اللعب المتقن الصناعة حيث الحدود تظهر وتختفي بين الحاضر والماضي، وبين المكان والشخصية، وبين الشخصية والحدث، وبين الواقع والحلم، وبين الرفض والقبول حدّ العشق.

فعمان إذن، واحدة، وعمان متعددة. هي الجميلة بعديد الرؤى تبعاً لاختلاف الشخصيات(٢١)، والشهبندر حكايتان في نص واحد: حكاية عمان الحلم، التاريخ الذاكرة المدفوعة بحنين البدايات الأولى، وحكاية السوق عند ظهور قيم جديدة، منذ ثلاثينيات القرن الماضي على أنقاض قيم سالفة.

وكما تتعالق الحكايتان في متعدد مشاهد تتجاذب فعل السرد ذاكرتان، تبدو الأولى متقادمة، غير قادرة على تجميع المتناثر، والثانية جديدة تندفع في خضم الشتات لتبحث لها عن زمن مختلف بالعودة إلى الجذور، الى البدايات الأولى، بما يمكن تسميته «مستقبل الماضي». ولئن انتصر «الشتات» مرة أخرى في الظاهر على التواصل في خاتمة «الشهبندر» بانصرام الشمل وقرار لوليتا السفر إلى القاهرة «صحبة مستر باكر مدير IBC»(٢٣) وموت «الشهبندر» المفاجئ فجر ١٩٣٨/١٢/٢٥ بإشارة مرور خاطئة تبعاً لمؤامرة تعمدت اغتيال سليم الدقر وشهاب و«شخص آخر»(٢٤) فإن عمان تظل ماثلة للجميع. فهي أساس المعنى، وهي الطريق أيضاً إلى المعنى لأنها الرحم، الملاذ الأول والأخير حينما تتغلق كل السبل وتستحيل الرؤية باستبداد العتمة.

الهوامش

١- هاشم غرايبة، «الشهبندر»، لبنان: دار الآداب، ط١، ٢٠٠٣، ص٣٤٨.
٢- الشهبندر كنية، والاسم هو محمد بن علي الجمال، كما ورد في نص الرواية.
٣- «الشهبندر»، ص٨٥.
٤- نفسه.
٥- السابق، ص١١.
٦- السابق، ص١٥.
٧- نفسه.
٨- نفسه.
٩- السابق، ص٥٥.
١٠- السابق، ص٥٧.
١١- السابق، ص٥٩.
١٢- لاحظنا أوجه تشابه في رسم بعض عادات هذا المجتمع بين «الشهبندر» و«دفاتر الطوفان» لسميحة خريس، الأردن: منشورات امانة عمان الكبرى، ط١، ٢٠٠٣.
١٣- «الشهبندر» ص١١٩.
١٤- «وقائع حارة الزعفراني» مصر: مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٨٥.
١٥- «الشهبندر» ص١٣١.
١٦- لعام ١٩٣٧ حضور متكرر في الرواية، حتى لكأن مجمل أحداثها وليدة هذا التاريخ.
١٧- «الشهبندر» ص١٥٠.
١٨- السابق، ص١٥١.
١٩- السابق، ص١٦١.
٢٠- أنظر الإحالة على قصيدة الشيخ محيي الدين بن عربي النونية الشهيرة:
لقد صار قلبي قابلاً كل صوره فمرعى لغزلان ودير الرهبان
وردت هذه الاحالة بالصفحة ٢٣٤.
٢١- انظر جمال عمان الواردة صفاته على لسان كل من لوليتا والشهبندر وإلياس، ص٢٣٥-٢٣٦.
٢٢- من المصطلحات - المفاهيم الأساسية لميشيل فوكو.
٢٣- «الشهبندر» ص٣٥٠.
٢٤- السابق، ص٣٥١.

الياس فركوح.... غيمة بيضاء كانت زرقاء للتو!

يكتبه: ابراهيم جابر ابراهيم
ويرسمه: ناصر الجعفري

... هنا تتعدد الفتنة وتأخذ اكثر من شكل، حين الكاتب اشكالي، يشتبك مع السائد، والمكرّس، لصالح الاستثنائي، ولاجتراح ما يدهش، وما يؤسس لفهم جديد، ورؤى مغايرة.

وحين الكاتب، ايضا، صانع لغة حاذق، كأنما ينهمك في تلقط احجار كريمة، ولظمها بخيط من الخيال والوعي و... الاستذكار!

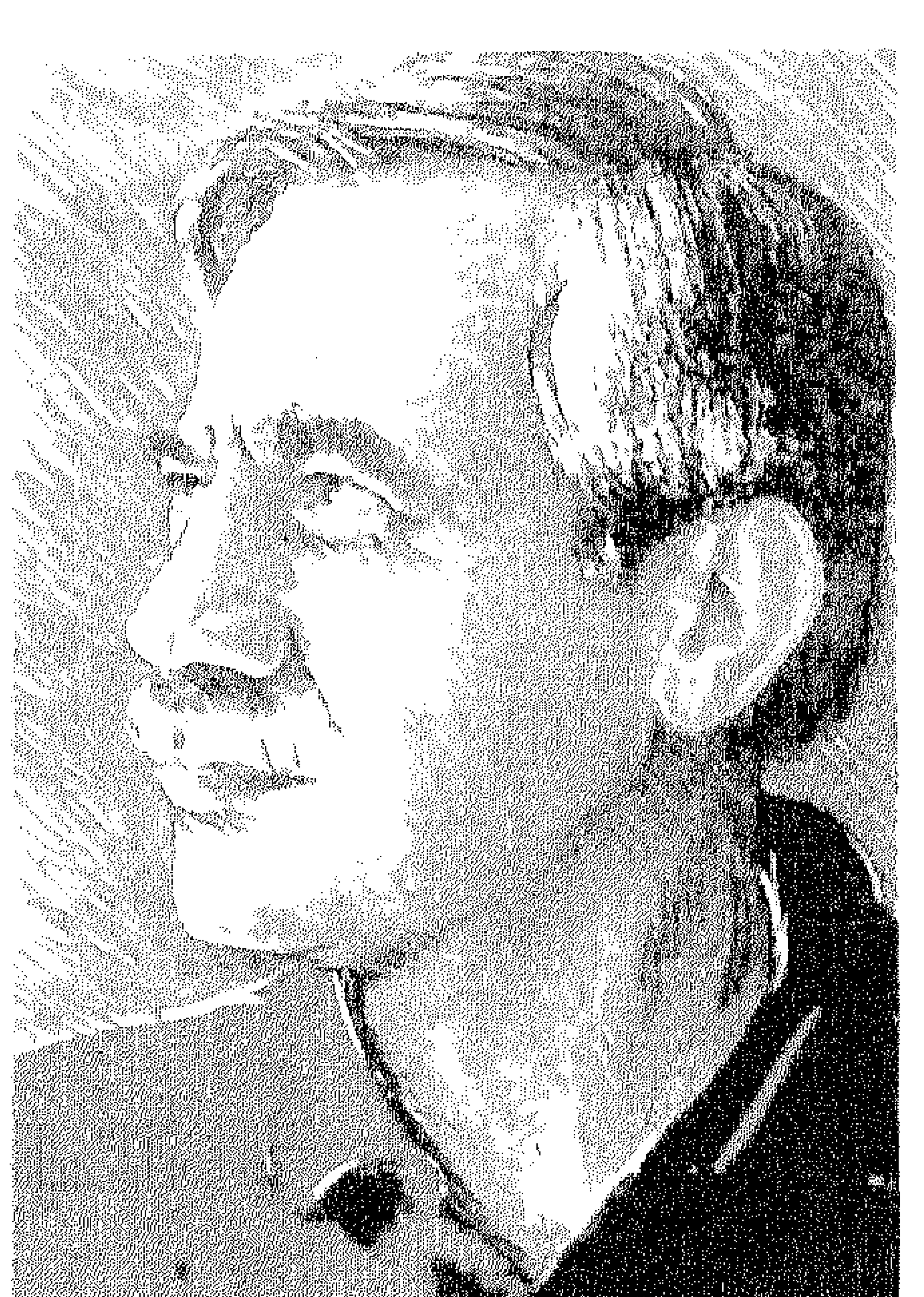
واذا ما تدافعت الافكار القلقة، وثابةً، ولحوحةً، لتتصاغ في قصة «الياس فركوح» فانه يستمهلها لتخلع على عتبته «وقائعيتها» و«حكائيتها» ويروح يجد لها، في اللغة، لذةً اخريك كأنما هي لذته، هو، اذ ينحت بأناة معماراً باذخاً في فكرة الفن، لا في وظيفته الايديولوجية!

فالقصة هنا ليست صاحبة رسالة، وليست مُكلّفة من حراس المواضعات الاجتماعية، ومُدّعيي نشر الفضيلة، بأنها بلاغ للناس، تتوسل الاصلاح وتقديم المواعظ.

القصة هنا ليست اكثر من ذلك الاعتراف الذي تتلوه خاطئة بين يدي كاهن الكنيسة، فلا تنتظر بعدها عفواً لا يملكه، او غفراناً قد يكون هو أولى بالسعي اليهك هي فِعلُ بوح وتطهُّر..

فالكاتب، عند الياس، وكذا الكتابة، ليسا كُليّي المعرفة، ولا يهبانها لأحد، فالقارئ شريك مقترح، بل يجري استدراجه بشغف، ليتورط في طرح الاسئلة، والتكهن بالاجابات، ثم الانصراف - مع الكاتب - متذمرين، كلاهما، من النهاية غير المقنعة!

هكذا هو، الياس فركوح، فمنذ كانت «طيور عمان تحلق منخفضة»، وحتى الزمان الذي لا طيور فيه تحلق ابدا، لم يزعم ان الكتابة معمل حكمة، تنتشل القراء من ازماتهم، افرادا او مجاميع قُطرية وقومية، فهو وان كان الكاتب القادم من تجربة فكرية وسياسية انشغلت عمرها بالقومي، لكنه، ايضا، المبدع الذي يرى ان القصة التي تهجس بخطاب فكري، او محمول اجتماعي او تنظيري، لن تخرج اذاً عن سياقها الحكائي، او مرويّتها الاولى، وهي بذلك تبقى بصورتها الفجة، كأنما لم تصلها يد القياس، ولم يختبرها فن الكتابةك بما هو لغةٌ وبيانٌ وشكلٌ و... لسانٌ مثقفٌ يغاير، بالضرورة، مفردات الجدّ الحكّاء او الاب الراوي!



■■■

هذا هو الياس فركوح، دائما، معنيٌ تماما بخدش الماء الرائق، كلِفٌ بالموسيقى التي ستحدث...

لم يركن الى فكرة جاهزة، ولم تخدعه الطمأنينة الواهية ينسجها حوله نموذج شاخ، او اقتراحٌ تهدّل، له لغته التي هي اكثر بذخا من مجرد «نحو وصرف وتراكيب»، والمسكونة بشبق التفرّد والاختلاف كأنما هي انثى... رغم حِبرها الواضح!

لـ «اللغة»، عند الياس، مزاج امرأةك مغوية وماكرة، تتراخى حتى يتراءى لك انها صاحبتك، صارت، وان التواصل بينكما بديهيٌ... وعمّا قليل، لكن «شدّة القرب - احيانا - حجاب»، والغيمة الزرقاء قليلة البياض ما اسرع ان تستحيل بياضا مطلقا... كأنما ما كانت هنا، للتّو، غيمة زرقاء قليلة البياض!

... طقوس امرأة، ايضاً، في التواري، وافتعالُ الوضوح لايصال فتنة الغامض!

ثم افتعال الغموض لنشر الحيرة في متون الواضح!

اللغة عند الياس ليست مجرد حروف تكتب بها القصة... انما هي القصةك وكل ما عدا ذلك من فكرة او رسالة او قضية ليس اكثر من جزئية نيئة تتخلق حولها، فتكسُوها، القصة.

وليست ابداً تنبتُ من اوردتها، او دمها الساخن.

وعلى ذلك، فالقصص الكثيرة، التي ازدهرت في الستينات والسبعينات، بل وحتى اقلّ من عقد مضى، لم تكن اكثر من نسخ رديء للواقع بحذافيره، تماهت مع فكرة «المنشور» السياسي، واستجابت لشروط القارئ الذي كان يستحثُ الكتابة، بدوره، ان تشاركه النشيج لا ان تستبصر الحالة!

وحسب الياس، فإن القصة التي سادت تلك المرحلة (وهي قصة لم تنقرض تماما بالمناسبة) هيمنت على الكاتب والقارئ معا برصيدها من التنظير، وخطابها الجاهز، الذي توخّى المقاومة فكرة ولغةً وصياغةً فاقعةً، حيث تماهت مع الواقع حدّ الالتباس، الامر الذي «حسب الياس ايضا» تسبب بـ «عماء الذائقة وركونها الى شواش مصدره كل ما هو خارج النص: كل ما هو ليس من صلب الكتابة وجنسها».

ويرى فركوح مستطردا، وليس بالضرورة مُعلّلاً «... لكنها المرحلة، ولكل مرحلة سيادة ما، وسادة ما».

■■■

... ثمة فتنة مبكرة وآسرة انسكبت في أوراق الياس، ولم تعد الى كوكبها!.

«الزمن الجريدي» من خلال «الدقلة في عراجينها» للبشير خريف

إبراهيم درغوثي - تونس

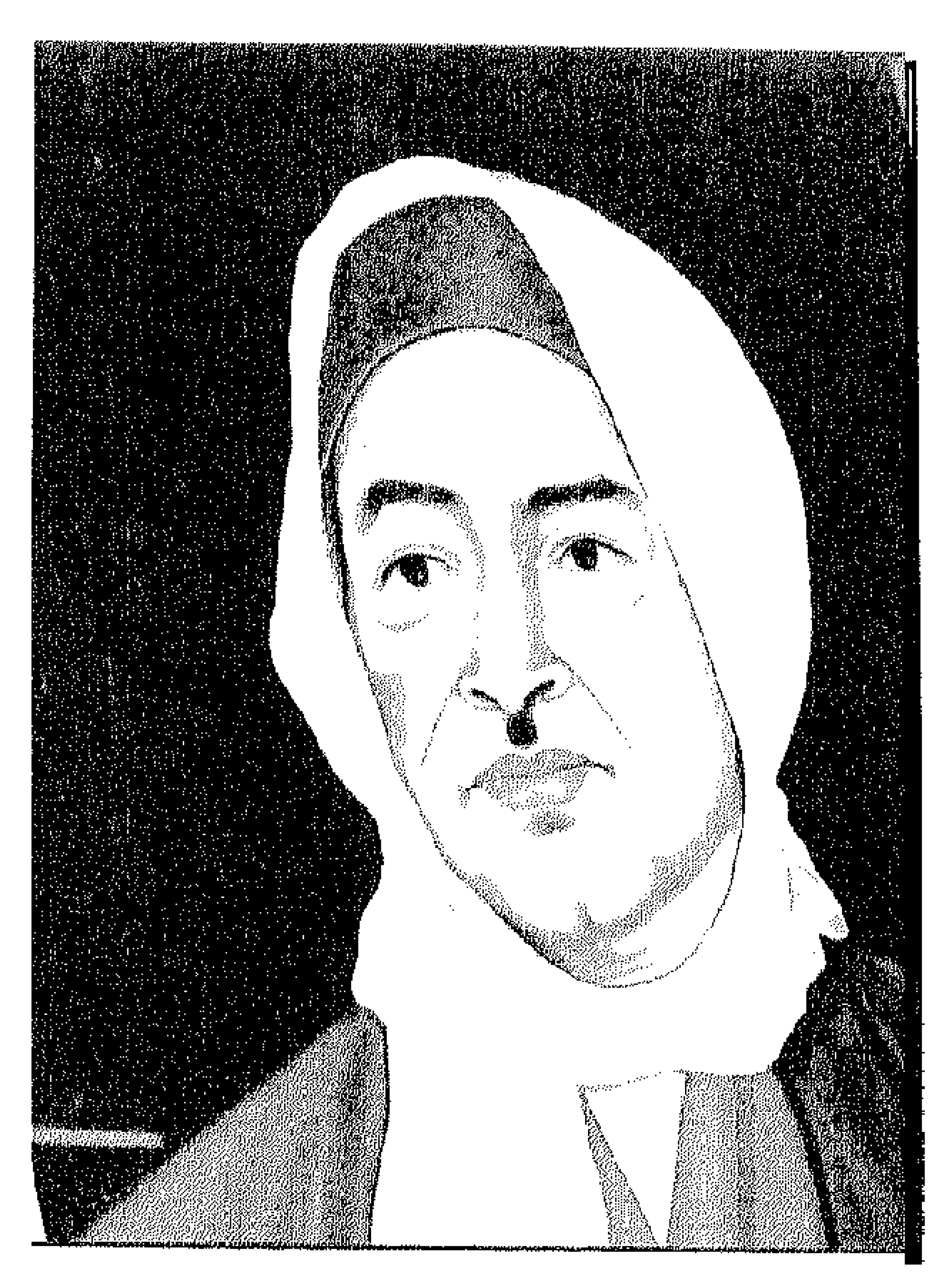
في مراسلة للباي، كتب علي السّاسي قايد الجريد سنة ١٨٦٩ ما يلي:

«... وأسباب الخلاص هذه السنة متيسرة. لأن أهم الأسباب موجودة وهو صلاح الصّابة وتناهي طيبها. وكونها لم تمطر في هذه السنة. وربّنا يتمم بأمن السبل لتقدم العربان للجريد لأنّ الناس في غاية التشوق والانتظار لقدومهم. فالمطلوب منكم أن تمدّونا بالسعي في صدور الإذن بعروش افريقية في السفر للجريد ليقع الخلاص إن شاء الله...».

وفي السنة الموالية كتب ما يلي:

«... والذي يكون في شريف علم سيّدي أبقاه الله، هو أن أحوال الجريد اليوم في غاية ما يكون من الضيق والعسر من أجل الضنك في أحوال المعيشة والكساد الواقع في صابة التمور بسبب التعطيل الواقع في الطرقات المفضي إلى عدم قدوم العربان لاكتيال التمر. فإلى الآن تمرهم كله معلق برؤوس النخل ولم يُبع منه شيء من أجل هذا الكساد والذي لم يسبق. ومع ذلك إني لم أترك الخلاص بوجه ولم أسمع اعتذار معتذر في هذا الشأن. ولما وردت مكاتيبكم السعيدة ازددت نشاطاً في الخدمة وبذلت مني غاية الجهد...».

هذا هو الزمن الجريدي، معلق على سحابة خريف. وهذه بلاد الجريد مكان مسكون بالانتظار. فإن صلحت حال «الدقلة» صلحت حالهم وإن فسدت حالها فسدت أحوالهم. خاصة في تلك السنوات



البعيدة من القرن الماضي التي أرّخ لها البشير خريف في روايته «الدقلة في عراجينها» هذه الرواية التي لو تدبّرناها كما يجب لوجدنا في طيّاتها مخبراً يمكن أن نستخلص منه كثيراً من الاستنتاجات والعبر. فعالم الجريد يمثل مجالاً مناسباً لإجراء مختلف البحوث السوسيولوجية.

والبشير خريف وهو يكتب تلك الرواية واع كأشدّ ما يكون الوعي بهذه المهمة لهذا أرخت روايته لهذه البلاد، لأرضها وناسها، لعاداتهم وتقاليدهم، لتراثهم البعيد الضارب في القدم الخارج من أعماق الماضي: أنظروا معي هذه الأمثلة:

«بين الجريد منجل مرشوق. وفي الأرض باطية وقنط يقدح به حمة الصالح النار كلما احتاج، كما يفعل رجل العصر الحجري» (الرواية ص٢٨).

فهل ما زال فلاحو الجريد يقدحون النار بالقنط؟ أم هي صناعة توارثناها أباً عن جد ثمّ اندثرت بزوال أسبابها؟

أو هذه الإشارة: «فمن العار الذي يسلب الأسرة جلباب الشرف أن يتزوج الفتى من امرأة عرفها قبلاً» (الرواية ص٢٩).

ما الفرق هنا بين الحياة الاجتماعية في جريد القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وما كان سائداً في الجزيرة العربية في العصور القديمة حين كان الرجل يُمنع من الزواج من امرأة تغزل بها وقال فيها شعراً؟

وتعالوا معي نسترق السمع لديجة الغضبانة في دار أخيها المولدي وهي تعاتب زوجته تبر:

- إنت واش بيك تقولي لراجلك «المولدي» الساعة؟

- وخِيتي غلبني لساني، هاني ما انقولش هكاكه قدّام الناس إنت مشيني ع نقعد انعسّ على فمّي. (الرواية ص٤٣).

فلزمن قريب، كان من العيب على المرأة أن تسمي زوجها باسمه ومن العيب أيضاً على الرجل أن ينادي حليلته باسمها خاصة في حضرة الأهل والأقارب. فكانوا يتنادون بـ(لُوخر ولخْرى) أو بـ(هَايْ إنتِ) وفي أحسن الحالات ينادي الزوج زوجته ببنت فلان.

هذه المرأة المشيّأة يحكم عليها بالموت في أحيان كثيرة إذا مات زوجها فمن العادات المستشرية في تلك الأزمان عادة رهيب تحتّم على المرأة ارتداء ثياب الزوج المتوفى:

جاء في الرواية ص(٥٧)

«وبقيت تبر كحمامة قُطع جناحها، فلم يعد يصلح جناحها الباقي إلا لتلوح به من الألم. ولم يطل بها الألم.

وأعانتها عادة خبيثة تذكّرنا بعادة القدامى من الهنود في إماتة

المرأة بعد زوجها. وذلك أن على الأرملة في الجريد أن تلبس قميص زوجها فتجد الجراثيم عوضاً عن جسم الرجل. فالتحقت بصفيّها بعد أيام قلائل.

فبلاد الجريد موطن لأمراض مُعدية كثيرة كالكوليرا والسلّ والتيفوس ومع ذلك يصرّ الأهل على أن ترتدي الأرملة ثياب المتوفى. هل هو الوفاء للميت؟ أو هو قتل مع سابقية الاضمار والترصّد؟

في الرواية أيضاً ظواهر اخرى تحدثنا عن لباس وزينة ومآكل المرأة الجريدية في القرن الفائت، فعن اللباس مثلاً هي الشاهدة:

«مدّ المكي يداعب الخرويطة واللماع اللذين كانا معلقين مع الخلال في كتف أمه الأيسر» (الرواية ص٧٤).

فاللّماع المدور الصغير للزينة والاعتناء بالمظهر. والخرويطة للدراهم. وقد عايشت شخصياً هذه الظاهرة حتى بدايات ستينيات القرن الفائت. ولكن القليلات من الجريديات ما زلن يحتفظن بها.

وعن أكل العبود والبركوش بالحمائم.

«استمرت النسوة في ناحيتي الحائط يفتلن العبود ويسرطنه وبينهنّ الساقية سبيلاً للاتصال بالشواء المسوغ ومشروب الوزوازة والمنقوع.

دخلت عيشة الشّقماء.

- يا مسّاكم واش عشاكم؟

- هيا أعيشة أسرطي معانا عبييد وإلا اثنين.

تمانعت زاعمة أنه تغدّت عند ابنتها البركوكش بالحمايم ثم ثنت ركبتها وجعلت تعبّد عبابيد مهولة وتقذف بها في جوفها (الرواية ص٨٢).

فلمن لا يعرف، ان المرأة الجريدية لم تكن تُقاسم الرجل أكله وانما كان الرجال يأكلون أولاً ثم يأكل النساء بعدهم ما فضل من الأكل. لذلك كمن يملأن بطونهن العبّود في العشية ويكتفين بالقليل مما فضل من الأكل.

وعن الاعتناء بالديكور في المسكن، هذا المسكن الذي يحمل كلّ بيت من بيوته اسمه الخاص: الضهرية والقبلية والشرقية والغربية به أثاث مجتمع حضري يساير العصر وطبيعة سكّان أهلة.

«عهدها بسدّة للنوم وأثاث قديم متواضع مُغبرّ. وإذا ألوان زاهية وأثاث عصري أنيق. القبو مزدان بالصور والأسفاط وفي عارضتيه خزانتان مزدانتان بالأخضر ومزوقتان بالأصفر وفي وسطهما لوزنج به وردة حمراء وفي الركن الأيسر سرير فيه صورة سطح في بادية ومروج وامرأتين وصبي يخطو خطواته الأولى، وبجانب السرير مهد، وفي الركن الآخر صندوق كبير من خشب السرو (الرواية ص٣٧).

هذا أثاث البيت الجريدي: سدة للنوم وصندوق لحفظ الثياب وخزانة وصور تعلق على الحيطان للزينة وللاستعمال عند الحاجة ومُغنية للموسرين و«أصحاب المحنة».

وقد اهتم البشير خريف في رواية «الدقلة في عراجينها» بالجانب الاقتصادي لبلاد الجريد في القرن الفائت وما سبقه وأرّخ للعلاقات السائدة بين أهالي هذه الجهة والدولة المركزية في تونس مشرحاً أزمة الاقتصاد التقليدي وارتباطه بالعوامل الطبيعية والمؤثرات المناخية وأمطار الخريف المتكررة. دون أن يغفل عن ذكر ما عاناه الأهالي من الظلم والجور المسلط عليهم من طرف محلة الباي وقيّاد الجريد.

«وصادف أن توالت على الجريد سنون مجاعة فأجحفت الدولة في تقدير قانون النخيل حتى تراكمت الديون وعجز الأهالي على الخلاص فألحّ عليهم القايد علي الساسي وأرسل اليهم الباي المحلة وتولى المحتسب حسونة الجويني عمليات الجبر واصطحب معه صندوقاً بالسلاسل ليكبّل العاجزين عن الخلاص. ولما اجروا الحساب وجدوا أن قانون القطعة من النخيل يقارب ثمنها. فبات الملاكة ينكرون أملاكهم ويتبرأون منها تبرؤ الطنبوري من نعله. فيجلدون ويُشدّون الى قرمة ويطرحون في الشمس حتى يعترفوا ومنهم من لا يعترف. فأعلن المحتسب أن من يخلص قانون غابة فهي له ملكاً. ففي عقد إحدى الجنّات أنها بيعت بريال. والمفهوم أن هذا الريال الذي كان في ذلك الوقت ثمن صاع من القمح فضل بعد خلاص القانون. (الرواية ص٣٠).

إن هذا النص وثيقة تاريخية في غاية الإفادة للدارسين للعلاقات بين الحاكم والمحكوم في فترة حكم البايات للبلاد التونسية ذلك أن الجريد كان يدرّ علي خزينة الدولة الحسينية أموالاً طائلة مؤتاها الضرائب المسلطة على الأهالي في سنوات الرخاء والشدة. فإذا حسنت الصابة دفعت تمراً وإذا فسُدت عوضت نقداً أي ما يساوي خمسين ريالاً للحمل الواحد. والحمل يوازي ثلاث قناطر وبغية الترفيع في مداخيل الدولة وقع تحوير النظام الجبائي حتى يتسنى للبايات الاستفادة القصوى من منتوجات الجهات الحضرية في الإيالة خاصة بعد امتناع البدو عن دفع الاتاوات ورفعهم عصا العصيان في وجه الحاكم. فعوّضت «اللزمة» وهي نظام يتمثل في وجود وسطاء من الأعيان المحليين يقومون بجمع

الضرائب بنظام الاستخلاص المباشر. وسنّ لتطبيق هذا الأمر قانون عُرف بـ«قانون النخيل». وقام أعوان الدولة بتعداد أول لأشجار النخيل سنة ١٨٥٢ تبعه تعداد ثان عام ١٨٦٢ أي بعد عشر سنوات. فضخّموا العدد السابق بنسبة كبيرة. فقد كان القانون الموظف على نخلة الدقلة ريال ونصف وعلى نخلة المطلق (عليق - بسر - شكّان - خلط...) نصف ريال و١١ ناصري. فصار ريالين وأربعة نواصر على الدقلة الواحدة وريال وثمن ريال على نخلة المطلق. أي إن الترفيع كاد يوازي ضعف الأداء السابق.

ولتخليص هذا الأداء لجأ أعوان الباي كما جاء في الرواية إلى أبشع أنواع التعنيف والاضطهاد.

ورغم كثرة هذه الضرائب على نخيل الجريد وتنوعها والشدة في استخلاصها فإن دولة البايات لم تكن توفر لسكان الجريد في مُدنه الكبيرة كما في قراه الصغيرة أي حماية تجاه اعتداءات البدو كالهمامة وأولاد عزيز خاصة على الواحات.

جاء في الرواية ص١٣٧:

«يقال ان قبيلة الهمامة أغارت على البلد فعاثوا فيها نهباً وسرقة ولم يسلم منهم إلا عرش المواعدة. فقيل لهم في ذلك فأجابوا: «لن نجد منهم غفلة، أوّل الليل شبّانهم يسمرون وآخره شيوخهم يتعبّدون».

أريد أن أختم هذه المداخلة بظاهرة أخيرة حدّث عنها البشير خريف في الرواية هي ظاهرة المعاوضة أي دفع مبلغ مالي الى خزينة الدولة عوض العمل في الجيش. وهي ظاهرة تمييز بين البشر خاصة في تلك السنين حين كان العمل في الجيش يعني الموت. (الحروب الاستعمارية الكبرى) فيدفع الموسر ويُعفى من الخدمة ويزجّ بالفقراء من أبناء الخماسة في أتون الحروب.

وها هو العربي ولد المولدي يبعث المؤدب صمدْ في وساطة بينه وبين عمه حفّة ليدفع عنه العوض:

كان حفّة جالساً على دكانه يرتق جبّته الزرقاء، فأتاه الطالب صمد والتفت نحوه وسلّم، فردّ عليه السلام وسأله:

- مرحبا بيك «نعم سيدي»
- كليمة شاهي انقول هالك.
- مرحبا

تلمّس المكان وجلس على حافة الدكانة وقال:

- ولد المولدي، الله يرحمه، حصل في العسكر. قال لي كلّم عمّي في العوض.

أوقف حفة الإبرة وحملق في الضرير وأعاد مستنكراً:

- العوض

ثم: - واش بيه باعثك أنت ياخي معاديني؟

ورجع الى شغله وهو يقول:

- يمشي يعاوض
- باش تعطيه المقدار اللي يعاوض بيه (الرواية ص١٥٦)

وبعد أخذ ورد عاوض المولدي وأعفي من الجندية لكنه نكالة في عمه ذهب الى الحرب فعاد برجل من خشب.

إن البشير خريف وهو يكتب هذا النص قدم دعوة صريحة للمتلقي لزيارة هذه البلاد فهو «لن ينتقل في المكان فحسب بل ينتقل في الزمان أيضاً» ليجد القرون الوسطى في ساحة البياضة وصدر الإسلام حول زاوية سيدي عبدالعالي وبلاد كنعان حيث يعيش قوم غريبات وروائح القرن العشرين عند سي العروسي المعلّم في الكوليج.

إن البشير خريف الروائي يمتلك حسّ المؤرخ وعالم الاجتماع، إنه وهو يكتب هذه الرواية التي حوت من كل شيء بطرف. هذا النص الذي كلما تدبّرته خرجت منه وأنت تعجب لعبقرية هذا الرجل الذي لا يكتفي بإمتاعك بأحداث روايته ويؤثر في مشاعرك وأحاسيسك أبلغ تأثير فتتوجع إذا توجعت ديجة وتطفر الدمعة من بين الجفون بدون إرادتك وأنت ترى العطراء تموت حسرة على «ليلة قفصة» وتضحط ملء شدقيك من نكت الجريدية. هذا التفكّه الذي يحاربون به ضيقهم وألمهم. هذا التفكه الذي يصل حد الازدراء بالمقدّس والجليل من الأمور. فتضحك حد البكاء وتسمح من على خدعك دمعة أخرى هي دمعة الفرح واللذة هذه المرة.

فالبشير خريف يُبكينا مرّتين في هذه الرواية، مرة في حزننا ومرة في فرحنا. وما أصعب أن يصل الكاتب إلى شدّ قارئه بهذا الشكل. كلّ هذا وهو يمرر من خلال شخصيات هذا النص وأحداثه صنوفاً من المأثورات الشعبية والعادات والتقاليد السابقة الخاصة ببلاد الجريد. يذكر بها اللاحقين من أهل هذه البلاد حتى لا تندثر وتتلاشى فهل سيواصل الجريدية الاحتفال بالمايو وبعتّروس البنقة وبشايب عاشورة. وهل ما زال الأبناء قادرين على الاحتفاظ بهذا الموروث الشعبي (ولو على شكل فلكلور) هذا الموروث الذي تخطى آلاف السنين وظل يعيش في هذه الأرض ليصنع خصوصيتها. خصوصية هذه البلاد التي لم تعد منزوية في ركن بعيد في الجنوب الغربي لتونس. (كما جاء في الرواية). وإنما صارت مقصداً لكل راغب في الامتاع والمؤانسة. تحط على أرضها الطائرات القادمة من الأقاصي البعيدة ويتشهّى زيارتها كل البشر.

ألقيت هذ المحاضرة خلال انعقاد الأيام القصصية البشير خريف (الدورة الخامسة) نفطة / تونس: ٢٣ و٢٤ و٢٥ نيسان ٢٠٠٤ بدار الثقافة مصطفى خريف.

الكاتب

جمال ناجي

أن تكون كاتبا فهذا يعني أن تصير مشروع ذاتك، وتخلع شارات كانت تطوق عنقك وذراعك، وتجتث من أعماقك كل الأجسام الغريبة المقيمة والطارئة، وتزدري مادة الحساب، ثم تجذف في المكان الذي تريد، بالطريقة التي تريد، راضيا بتلك الغربة التي تمنحك فرص استخدام أرصدتك الروحية التي تزيدك اغترابا، وتلغي إمكانية حصولك على جذعية صغيرة تعيدك الى زحام الشواطىء الآمنة أوالآسنة.

هذه الصورة للكاتب لم تعد موجودة الآن، فقد تم طحنها وتفتيتها وتعويمها الى حد انتفاء وجود تعريف عالمي موحد للكاتب!

الخبراء والباحثون المعاصرون في خفايا الكتابة وأسرارها لم يتوصلوا الى تحديد مفهوم مشترك أو متفق عليه للكاتب، رغم أنهم استخدموا أشكالا من العنف الفكري والحيل اللغوية والعقلية من أجل إقرار صيغة قاطعة يمكن اعتمادها عند الحديث عنه.

هذا يعني أنه لا زال خارجا على مفردات القواميس رغم تطوافه بين صفحاتها، فهو في مكان ما يكون شخصا متميزا يمتلك نوعا خاصا من الذكاء غير المعلن، ويحظى بإمكانات جديرة بالإحترام والتكريم، بصرف النظر عما إذا كان ذكاؤه قادرا على تلبية الاحتياجات المتجددة للسوق، السياسي أو الثقافي أو التجاري.

في مكان آخر يكون عنوانا للفوضى والمشاكسة والكسل واعتلال العقل ومناكفة المألوف الاجتماعي والسياسي والافتقار الى القدرة على التفاعل والاتصال، في عصر" الميديا "!

في مكان ثالث نجده بسبب أفكاره المترفعة عن سماجة المسلمات وهيبة الشعارات والنصوص متهما بالتفرغ العابث لتخريب المجتمع، من خلال نبشه للتفاصيل التي لا ترى بالعين الجماعية المجردة، ومحاولاته " الشريرة " لاقتياد الأفراد والجماعات إلى جحيم أفكاره، إنه باختصار، كائن يستحق القتل.. وقد حدث هذا كثيرا في أكثر من مكان وزمان.

في الثقافة الأمريكية، خصوصا في بدايات القرن العشرين، وفي أواسطه أيضا حيث سلطة المكارثية وما رافقها من أحكام ومحاكمات، وما أعقبها من تداعيات استغرقت عقدا من زمن الحرب الباردة، كان الكاتب أو المثقف نموذجا للسقوط والتنكر، وإنسانا غيرمستعد، بل غير قادر على ذبح دجاجة لإطعام المحاربين والمدافعين عن " الوطن الأمريكي "! أكثر من هذا فهو بسبب كتاباته وفلسفاته وتحريضاته يتحمل العبء الأكبر من المسؤولية عن النكسات السياسية والأخلاقية التي تعرضت لها الولايات المتحدة، بما في ذلك التسربات " الخطيرة " للأفكار المعادية، ثم " كارثة " الخروج المهين من فيتنام! إنه أكثر من روح خطرة تتجول بحرية في الشوارع المضاءة دون أن يوقفها أحد، حسب سياسيي الخمسينيات في أمريكا، أولئك الذين لم يتورعوا عن وصف الكاتب بأنه " سليل الكاهن أو المشعوذ الذي استخدم هذياناته و خرافات أجداده بدلا عن العلم " وهو الوصف المثبت في " قاموس الشك ودليل المتحررين من السحر " الذي أصدره اليساري الامريكي " ماكس نوماد " قبل أن يخرج من صفوف قدامى المحافظين.

لا يوجد مقياس موضوعي نزيه قادر على تحديد مكانة الكاتب، فضلا عن ان الموضوعية ذاتها، باتت تفتقر الى " الموضوعية " بعد أن خضعت الى متطلبات العصرنة التي اضطرتها إلى الإقامة في مكبات إعادة التدوير، حيث يتم صهر الأشياء والأفكار بغية إنتاج مادة بديلة تحتوي " قدرا " من الموضوعية، الى جانب المكونات الاخرى والمواد الحافظة:

أن تكون كاتبا فأنت مطالب بالتوحد والابتعاد عن المكبات حتى لو وجدت نفسك غريبا او وحيدا أومحاصرا أو ملقى على قارعة الحياة.

ماجد السامرائي

خصوصية المشروع التجديدي في الإبداع العربي

. ما الذي يمثله مبدع وناقد مثل جبرا إبراهيم جبرا في حركة الحداثة العربية؟

. وأية آفاق فتح، بعمله الإبداعي والنقدي، لهذه الحداثة في ثقافتنا العربية الجديدة؟

. وكيف تمثّل، هو نفسه، هذه الحداثة في مشروعه الإبداعي - النقدي؟

أسئلة نجدها مطروحة علينا، أو نطرحها، من خلال كتاب الدكتور عيسى بلاطة: " نافذة على الحداثة: دراسات في أدب جبرا إبراهيم جبرا " الذي عني، اكثر ما عني، بقراءة " المشروع الحداثي " لجبرا: في شعره، كما في روايته، ونقده بما وجد فيه مشروعاً فكرياً وإبداعياً تجديدياً قائماً على رؤية واضحة لما أراد أن يحققه وحث على تحقيقه، منجزاً يسهم في بلورة صورة عصر جديد كان، هو فيه، يتطلع إلى المغايرة والتغيير من خلال هذا الجديد التجديدي، ويصبو من خلال ما يحقق أو يراه متحققاً في عمل الآخرين ممن يحملون الهموم ذاتها إلى تشكيل " رؤيا جديدة "، والتعامل، واقعاً، مع معان جديدة لا بدّ من تكريس ثوابتها. فكان له في هذا، مبدعاً وناقداً، إسهامه الواضح، والبارز، في تثبيت الخصوصية الجديدة للإبداع العربي: في الشعر كما في الرسم، وفي الرواية كما في النقد.

إن موقف جبرا من الحداثة يتضح، على نحو كبير، في نقده رؤيته الفن التشكيلي.. فقد نظر إلى الحداثة كونها شيئاً مستمداً من التراث، ومتفاعلاً مع تيارات التجديد في الحضارة الإنسانية الحاضرة. فالحداثة كما تمثلها ليست إلاّ حاصل لقاء هذين الرافدين، واجتماعهما إجتماع تفاعل.

من هذه الأفكار ينطلق كتاب الدكتور بلاطة.. وعلى مثلها تقوم تأسيساته النقدية في قراءة المنجز التجديدي لجبرا.. برؤية نقدية تطابق بين " المفهوم " و" الرؤيا الإبداعية "، وتنظر في " المنجز الإبداعي " من خلال ما يحدّد "، المنجز نفسه، من مفهومات، بعضها يتصل بالحداثة فكراً، وبعضها الآخر بالتجديد رؤية إبداعية متحققة.

نقطة البداية التي يتخذها الدكتور بلاطة في قراءة المنجز الحداثي لجبرا لا تتشكل من " النظرية " و" التنظير " للحداثة، وقراءة المنجز الحداثي لجبرا في ضوء ما يأخذ به نفسه ودراسته من نظرية وتنظير ... وإنما يبدأ من " المنجز " ذاته الذي يعتمده في التأسيس للمفهوم، وتطوير دلالته ومعناه من خلال " المنجز الإبداعي" في ما يحقق من أبعاد فعلية..

وعلى هذا، فهو إذ يبحث في مفهوم الحداثة عند جبرا إنما يُقدم على ذلك من باب الإشارة إلى ما أنجزه من أعمال أدبية تحقق هذا المفهوم وتجسده



(ص٥)، من غير أن يخرج، في ما حدّد للحداثة من معنى، عن أبعاد ما حققه جبرا من منجز إبداعي قام على النظر إلى المبدع من خلال ما له من إسهام فاعل في حضارة العصر، هو الذي وجد الخطوة الأولى على هذه الطريق في " التمرّد " على السائد والمألوف، والمطالبة " بأن يكون في تمردك ما يستمد بعض حيوية من جذورك، وتضيف إليه من أصالتك المتجهة نحو زمانك.. " وفي هذا تشديد منه على عدم القول " بالانقطاع المطلق " عن التراث، بل يجد في هذا التراث " قوة ذاتية هائلة في حياتنا "، مع ملاحظة وجوب " أن نضيف إليها قوة جديدة، بحيث تكون الحداثة إنطلاقاً سهمياً، لا دوراناً إنكفائياً. "

فإذا كانت " الحضارة " و" التمرد " بعدين أساسيين في الحداثة كما يفهمها ويلتزمها جبرا، إبداعاً ونقداً، وفي ما يعّين لها من دلالة فعلية فإن الحضارة التي نخصها بمثل هذا الدور ــ كما يستنتج ذلك الدكتور بلاطة " هي حضارة القرن العشرين، وهي الحضارة التي ورثت الكثير عن حضارات الماضي " وإن تكن قد تميزت عليها بـ" العلم الحديث ". (ص٦) ليجد جبرا لا يكتفي بمعرفتها فقط، بل يعيشها، وبالتالي، فإن الحداثة لديه تأتي مرتبطة بالحقيقة. وعلى مثل هذا أقام تمرّده: فهو إذ يتمرّد على الماضي إنما بفعل ذلك يقصد التحرر من " ملابساته المعوّقة " للتقدم ــ وقد اقترن التقدم عنده بالحرية.. فلا تقدم من دون حرية تكفل

الإيمان بالثقافة والفن والفكر يقود إلى بناء المدينة العربية الجديدة

للإنسان إنطلاقة التفكير والتعبير، فضلاً عن تحصين إنسانية الإنسان. أما الخلق الأصيل فمرتبط عنده، هو الآخر، بالحرية. وقد كانت حركة التجديد في الأدب العراقي الحديث، وفي الفن العراقي تخصيصاً ـــ كما أدركها جبرا وأسهم فيها إسهاماً إبداعياً وفكرياً خلاّقاً حركة " قوامها التمرد والرفض والثورة على التقليد وإرساء رؤيا جديدة للإنسان العربي والحضارة العربية ... " (ص٢٧)

بنى جبرا نظرته إلى الحداثة على فكرتين ظلتا تغذيان مفهومه لها.. وهما:

- التأكيد على ضرورة إحداث التغيير في بنية الثقافة العربية، وصولاً إلى تغيير بنية الواقع العربي (عن طريق هذه الثقافة)، وإيجاد ثقافة عربية جديدة قوامها: نزوع خلاق للجديد والتجديد، ورغبة صادقة في تنمية روح الإبداع القائم على الأصالة الفردية، بما يساعد في تنمية واقع ذاتي وفكري يكون عاملاً فعالاً في إحداث التغييرات في مناحي الحياة كافة.

والإيمان بأن للثقافة والفن والفكر تأثيراتها البالغة العمق في إحداث التغيير المرجوّ، وصولاً إلى ما سماه، غير مرة وفي غير مجال: بناء المدينة العربية الجديدة ... إذ إنه يجد الأساس الحقيقي للإبداع الفعلي هو: المعرفة الكبيرة، ويرى، في هذا الصدد، " أن شعراء العرب الكبار (أمثال المتنبي) كانوا ذوي معرفة هائلة "، فإذا ما " اجتمعت المعرفة مع الموهبة حينئذ تتوقع أن يكون عندك شاعر كبير ... " (انظر: جهاد فاضل: قضايا الشعر العربي الحديث: ١٩٦، ١٩٧)، مركزاً، في هذا، على الموهبة الفردية.. وهذه " خاصة أساسية في تفكير جبرا، وفي بناء رؤياه الإبداعية، وهو القائل في واحدة من قصائده الأخيرة: " بصوتي أتكلم "، مصدراً عن إيمانه بأن " كل لفظة " منه " مركب يقلع فيه ألف مغامر ... " وكان هذا انطلاقاً من التحديات التي وجدها تواجه عصره، ووجد أنه ينبغي أن يكون له (ولجيله) دوره في عملية التغيير هذه في رفض بعض القيم رفضاً واعياً، وتأكيد قيم بديلة وتأصيل مبادئها.. وكان في هذا على درجة عالية من التحسس الجمالي، وتأكيد قيمه.

في هذه الأبعاد الإبداعية تتحقق حداثة جبرا:

ففي الشعر الذي يقف فيه جبرا مجدداً على غراره الخاص، كان أن دعم رؤياه الشعرية برؤية نقدية أراد بها / ومن خلالها تعزيز التجديد وفرضه واقعاً. فقد كان، هو نفسه، تبيّن مبكراً "سمات الأسلوب الجديد في الشعر العربي" ليؤكد أن التجديد إنما يتحقق له، ولسواه ـــ من خلال "توتّر التجربة وزخم الحسّ والعنف والمأساة" وهو ما كان يبحث عنه في الشعر ـــ ونظر إلى " الشعر الحديث " كونه " جزءاً من الثورة الجذرية في الكيان العربي. "

موقفه كان موقفاً ريادياً.. كما كان دوره:

- فإذا اعتبرنا النقد ـــ الذي مارسه جبرا بكفاءة عالية ـــ هو التمثيل لموقفه الريادي فذلك لأنه كان حريصاً، في كل ما كتب، على التأكيد لأكثر من قضية متصلة بالتجديد، أو منبثقة عنه، مفهوماً، وكان أبرز ما آكد عليه في هذا المجال، وآبان عن موقفه التجديدي ـــ الحداثي فيه:

- فالشعر، عنده، يتصل أساساً بالكشف.. والكشف الذي يعنيه هنا هو ما يقوّم الشاعر به / ومن خلاله " رؤية آوضح للحياة ".

- كما كان ضدّ " النثرية " التي انساق بعض " الشعراء " في تيارها، إذ وجد فيها ما يفقد الشعر الجديد زخمة " وطلاقة الحرية الصحيحة فيه "، آخذاً على شعراء هذا التيار " المباشرة في التعبير ".. فقد وجده يفسد ما ينبغي أن يكون للشعر من أثر في النفس ...

وفي السياق ذاته يأخذ على الشعراء الذين يجدهم " يميتون الرمز ويقتلون قوّة إيحائه بما يدخلونه على قصائدهم من منطق يجعل كلامهم تقديرياً فاقداً للتأثير الحدسي. "

أما علاقة المتلقي بالشعر فهي ـــ كما يراها جبرا ـــ في " نشوة الكشف " التي تحققها القصيدة عنده.

وإذا كان جبرا من أوائل المجددين العرب الذين أكدوا على الأسطورة، مشدّداً على الدور الذي ينبغي أن يكون لها في الإبداع الأدبي والفني، فإنه إنما أقام فكرته هذه على " غناها الحقيقي "، هذا الغنى الذي يتحقق إبداعياً من خلال الاكتفاء منها " بشحنتها الأسطورية دون التفاصيل والإشارات ". فالأسطورة ينبوع للرؤيا.. وهذه الرؤيا هي التي يرتسم فيها واقع المدينة العربية الجديدة، التي يربط وجودها بالرؤيا الأسطورية.. ويجد في " معاني الأسطورة " ما يؤسس به لـ" المعاني الجديدة " التي ينبغي أن ترتسم في آفاق هذه المدينة.

وإذا كان جبرا قد أراد لشعره - الذي كتبه على نمط حرّ له خصوصيته " أن يخرج بقارئه من جوّ الشعر التقليدي كاملاً "، فإنه في ما بحث عنه من " معنى "، وما قصد إليه من تنبيه حسّ قارئه " إلى رؤية جديدة للعصر ".. فإنه، في هذا، قد " حقق تغييراً في الحساسية وإنعاشاً للمخيلة دفعهما إلى مساءلة الذات والانفتاح على الآخر ".. كانت تدفعه، إلى ذلك، " رغبة في الإضافة والتجديد. "

إن شعر جبرا - كما يراه الدكتور بلاطة في قراءاته النقدية هذه - يقف " في الطليعة من تحقيقه للحداثة في الثقافة العربية " (ص١٢)، وهو شعر يتشكل من عنصرين:

- الأول: هو ما يدعوه بالمضامين المتفجرة والصور الموحية.. (ص٢٤)

. والثاني: ما يتأكد في المضامين " التي يجد أن تأكيد جبرا ينصبّ عليها من خلال ما يدعوه بحثاً عن المعنى. فهذا " المعنى كما يذهب الدكتور بلاطة - هو ما يهم جبرا في الشعر، بل وفي كل عمل إبداعي - ومن ثم يأتي التعبير بأساليبه الفنية، معتمداً فيه " الرمز " و" الكلمة الرمز " وصولاً إلى " معناه " الذي كان يهمه أن يقرأه القارئ قراءة تفاعل، وليس فقط أن يتلقاه مجرّد تلق.

. وأما في نظره في رواية جبرا، فيشدّد على ما يجده فيها من تلازم بين مبناها الفني ومحتواها الفكري - وفي هذا يرى أنه إذا كان الفن يولي الشكل عنايته الكبرى في أي عمل أدبي، فلأنه يهدف إلى مضمون أعمق أثراً في القارئ. " (ص٥٤)

فإذا ما أراد استقصاء الملامح الفنية في هذه الرواية، وجدها، أولاً، في اللغة التي يقوم عملها، في رواية جبرا، من حيث التأثير، " عمل الشعر، برشاقتها وروعة صورها ودهشة خيالها، وحرارة عاطفتها، وعمق رؤيتها.. " (ص٥٥) إذ يجد أن " شاعرية اللغة في الرواية لشاعر بينها في القصيدة " (ص٥٦) من حيث القيم الجمالية، وأسلوب التعبير، وعمق التأثير، واعتماد الرمز والتصوير الفني. وهو في اعتماده هذه اللغة يرى الدكتور بلاطة إنما يحمل دعوة إلى قارئه للتخلي عن " الوعي العادي " ... " ليدخل في الوعي الذي يجرّه الكاتب إليه " وذلك " باستبطان ذاته واستدعاء وعيه العميق وتجربته هو في الحياة ليماثل بينها وبين ما يصوره الكاتب أمامه بالكلمات الرامزة. " (ص٥٨)

في هذا الإطار الفني يدخل اعتماد جبرا " تيار الوعي " والنمو الداخلي، واستبطان الذات، والاسترجاع، وتداعي الخواطر، وتعدد وجهات النظر " وهي - كما تتعين روائياً - وسائل فنية في الرواية الحديثة " لعلّ جبرا من أوائل الروائيين العرب في استعماله لهذه الوسائل الفنية. " (ص٦٠)

يتداخل مع هذا، ويتواشج، استخدامه الزمن، ونظرته إليه، وتعامله معه.. وهو زمن يتوزع عنده بين " الأفقية " الممتدة (كما في البحث عن وليد مسعود) والعرض الأحادي (كما في صراخ في ليل طويل).. أو في عرض الزمن من خلال زوايا متعددة (كما في البحث عن وليد مسعود).

وقد يأتي البناء الفني للزمن مشكلاً بعداً من أبعاد الشخصية (كما هي الحال مع وليد مسعود) حيث نجده يتصاعد بهذه الشخصية، وجوداً ورؤية، إلى المستوى الذي تكاد تبلغ فيه " حدود الأسطورة بغناها وأبعاد تجلياتها ومظاهر قوّتها. " (ص٦٢)

ويتحقق البعد الأسطوري للشخصية في رواية جبرا ليجعل لهذه الشخصية قوتها التي تصبح بها " رمزاً ".

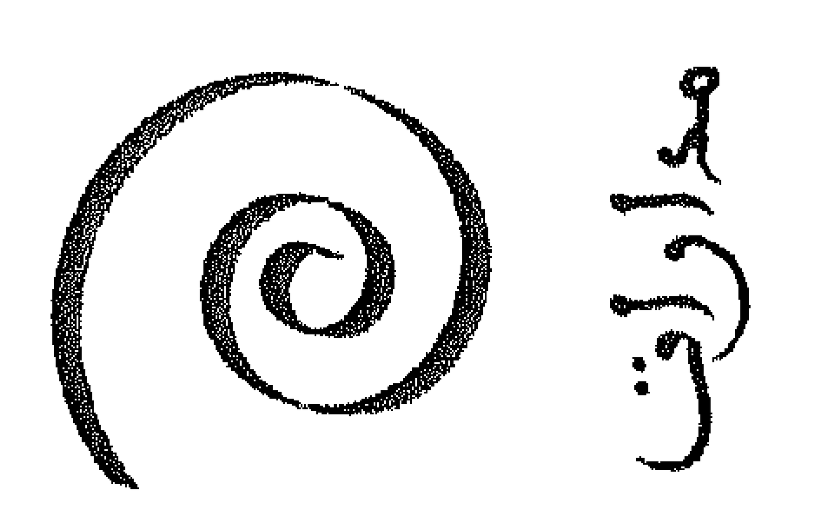
أما ما يخص هذه الشخصية من حيث هويتها وانتماؤها فيلاحظ نموّ الشخصية الفلسطينية - كشخصية محورية في رواية جبرا - وتطورها " من رواية إلى أخرى تبعاً للسياق التاريخي لنشر الروايات "، إذ نجد هذه الشخصية في " صيادون في شارع ضيق " وفي " السفينة " و" البحث عن وليد مسعود " شخصية " ذات تأثير اجتماعي تتصاعد قوّته الروائية من رواية إلى لاحقتها، إلى أن يصل قمة الفعل في شخصية وليد مسعود التي تكاد تبلغ أبعاداً خارقة في تأثيرها. " (ص٧٥). ويربط الدكتور بلاطة هذه الشخصيات بهموم الكاتب - بوصفه فلسطينياً.. ويجد " التصاعد في تصوير هذه الشخصية الروائية "، فضلاً عما يعكس من وضع عام للقضية الفلسطينية، " يعكس أيضاً التصاعد الذي بلغه جبرا في فنه الروائي والنمو الذي حققه في قدرته على تكييف أدواته ... " (ص ٧٦) وهي: قيم الحرية، وتعبير الفرد عن ذاته، ورسم خياراته الشخصية، والتأكيد على الخلاص الفردي.

. يبقى القول: إن لهذا الكتاب خاصتين إيجابيتين - ولكن فيه، إلى جانبهما، ظاهرتين سلبيتين:

. فأما خاصيتاه الإيجابيتان فهما: قرب المؤلف من عالم جبرا، رؤية ورؤيا، بحكم قربه الشخصي منه، واهتمامه المبكر بما كتب، متابعة وتواصلاً مع تواصلات جبرا في عالم الكتابة والإبداع ... ولقاؤه مع أطروحاته الفنية والنقدية - التي لا يجد نفسه خارجها، أو على أية مسافة منها.

. وأما ظاهرتا السلب فهما في ترتيب مادة الكتاب، فقد كانت هناك - كما نرى - ضرورة ملحة لتقديم فصل على فصل آخر - كما هي الحال مع الفصل الأخير فيه والذي كان الأفضل أن يقع موقع الفصل الأول بحكم ما تضمن من معلومات تفصيلية عن جبرا تشكل، بحد ذاتها، مدخلاً فعلياً إلى عالمه الإبداعي والنقدي. ثم هناك ما ورد في فصول الكتاب من تكرار لأفكار، بل وعبارات بذاتها.. ولعل السبب في هذا هو أن الكتاب يتألف من فصول كتبت على فترات متفاوته زمنياً، ونشرت، أولاً، مستقلة عن بعضها.. وحين تمّ جمعها في كتاب لم يأخذها، المؤلف، بإعادة النظر التي كان يمكن أن تحقق حذف المتكرر والمكرر، متجنباً ما قد يكون عنصر ضعف واضح في الكتاب - كنا نأمل أن يتجنبه ليحافظ على أهميته. فهو كتاب متميز بمادته الأدبية، وبرؤيته النقدية المنهجية.. قدّم فيه أفكاراً واضحة عن جبرا مجدّداً، ورائداً من رواد الحداثة في أدبنا المعاصر ...

لقد كان جبرا مثقفاً كبيراً، ومن طراز فريد في عصرنا، في ما جمع من اهتمامات، أو تفرّد به من إبداع، في الشعر والرواية والنقد تخصيصاً.. وهو إبداع له دلالته العصرية. فهو، في جميع ما كتب، كان حريصاً على تمثل روح العصر، والتعبير عن روح العصر هذا وهنا جوهر حداثته.



فاروق وادي

عبقرية الفقر

الفتى الأسمر الذي أوقفني في الزحام على كورنيش البحر في الاسكندرية، كان يروّج لبضاعة فريدة من نوعها:

تشتري نكته يا بيه؟

بالتأكيد، كان عليّ أن اشتري دون تردد، ليس من قبيل الفضول فحسب، وإنما إعجاباً بالفكرة، رغم أن النكات التي انفرطت بعد ذلك على لسان الفتى، كانت من ذلك النوع الاستهلاكي التي تضحك على صعيدي نسي حتّى اسمه..

الفتى العبقري الأسمر، أعاد إلى الذاكرة ريبورتاجاً مصوّراً نشرته صحيفة عربية أواخر السبعينيات، حين شنّت السلطات المصرية، آنذاك، حملة شعواء على الفئران التي باتت تتهدد مصر المحروسة، فتنذرها مما أصاب وهران في رواية ألبيركامو " الطاعون " .

كانت السلطات المصرية، وأمام غزو جحافل الفئران، بنذرها المشؤومة، لشوارع العاصمة والمدن المصرية الأخرى، قد توصّلت إلى اقتراح يقضي بتقديم جائزة نقدية محدّدة عن كل فأر يتم اصطياده والإتيان به.. حياً أو ميتاً!

وقد انهمك فقراء المواطنين، وجيوش العاطلين عن العمل، بكل جهودهم وطاقاتهم، في العمليات الواسعة التي هدفت إلى اصطياد الفئران، التي كفّت بعد حين من الوقت عن السّرحان في الشوارع والأزقة بأعداد غفيرة.

وعندما أصبحت الفئران كائنات نادرة، أو أن مهمة الحصول عليها باتت صعبة.. حتى على الذين احترفوا صيدها، تفتقت عبقرية الفقر في مصر، عن فكرة الاكتفاء باصطياد ذكر وأنثى، وتوفير الشروط الملائمة لها للإخصاب والتكاثر في الأقفاص المنزلية الخاصة، حتى يكون بإمكان ممتهني تربيتها تسويق أبنائها وأحفادها إلى الدولة، بهدف جني المبالغ المرصودة لهذه الغاية. وبذلك استثمر العقل الاقتصادي للفقراء تلك المسألة الفئرانية لصالحه.

ومنذ سنوات قليلة، ذكرت الصحف المصرية، في خبر بثته من قبيل الطرفة، أن قاضي الأحوال الشخصية في القاهرة أصيب بالدهشة لرفض سيدة مصرية أميّة تحديد المبلغ الذي تطلبه كنفقة من زوجها الذي هجرها وأطفالها، وإصرارها على المطالبة بصرف نفقة عينية تتكوّن شهرياً من مقادير من اللحوم والحبوب والسكّر والخبز، حددتها السيدة بدقة، إذ أدركت بحسها الشعبي البسيط، أن التضخم النقدي والغلاء المتواصل، سوف يجعلان من أي مبلغ تطلبه محدود الفائدة في المدى المنظور أو البعيد، مما يفقده قيمته كضمانة مستقبلية لها ولأولادها، في حين يظل يتوافر قدر من الضمان المطلوب في المواد العينية.

لم تثر تلك السيدة دهشة القاضي فحسب، وإنما أيضاً دهشة الخبراء والباحثين الاقتصاديين، وكانت حكمتها الاقتصادية منطلقاً لدراسة حول التضخم وغول الغلاء قدّمها الباحث الاقتصادي المتميّز الراحل الدكتور رمزي زكي.

والسؤال هو: ما الذي يعنيه كل ذلك؟ هل يعني أننا بتنا نقف أمام ظاهرة اجتماعية جديدة وجديرة بالدراسة، يمكن أن نطلق عليها تعبير "عبقرية الفقر" ؟

و هل يعني ذلك أن عبقرية الفقر تقترح نفسها كنظرية بديلة لمفهوم الصراع الطبقي؟

أم أن الصراع الطبقي هو حقيقة اجتماعية راسخة، تظل تجدد أشكالها وتجلياتها وفق الشروط الاجتماعية المتغيرة؟ وما بيع النكتة، وتربية الفئران وتسويقها، والقدرة على تحديد المطالب العادلة وصياغتها بحسبة بسيطة ودقيقة.. إلا شكل مرحلي من أشكال الصراع؟

الإجابة لا تتطلّب التعجُّل..

إنها فقط، تدعو إلى التأمل!

الاعتمال بشعرية السرد:
قراءة نقدية في قصص زهير جبور

د. عبدالله أبوهيف

١- مياه آسنة من أجل الإسفنج:

يعد كتاب زهير جبور القصصي "مياه آسنة من أجل الإسفنج" منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٨) انعطافة واضحة في كتابته القصصية، فقد أصدر، من قبل، خمس مجموعات قصصية هي "الحلم مرة أخرى" (١٩٧٨)، و"الورد الآن والسكين" (١٩٧٩)، و"الوقت" (١٩٨١)، و"حصار الزمن الآخر" (١٩٨٤)، و"رذاذ المطر" ١٩٨٨. ضمت قصصاً قصيرة تغلب عليها نبرات التجريب نفوراً من التحفيز الواقعي ومباشرة القصد، مثلما يغلب على صوغه الفني والتمحيص تجويداً لأسلوبية تعاين الواقع بنزوع حداثي، قوامه تغييب للحدث في نسق حكائي ذاتي سرعان ما يمتزج في سرد شعري يفلح، في أحيان كثيرة، في الإفصاح عن دلالات خطابه القصصي، مما جعل قصصه تستوعب موضوعات عصية على هذا النزوع الحداثي كما هو الحال في معالجته للموضوع القومي في مجموعته "حصار الزمن الآخر".

وتتبدى الانعطافة في الشكل القصصي وفي تنوع التحفيز وفي انبثاق سردية مدهشة من اتساع خيالي يلتم عليه المنظور السردي (وجهة النظر) من أكثر من زاوية، وفي معالجة القصد، فحوى كتابه القصصي الأخير قصة طويلة، والأصح أن تسمى "قصة متوسطة"، لأن القصة الطويلة أطول من رواية، بالإضافة إلى تسع قصص قصيرة أقرب إلى طبيعة هذا المصطلح، إذ كان طابع قصصه السابقة هو الاختزال والتكثيف، مما يجنح ببعض قصصه إلى أسلوبية القصة القصيرة جداً.

ويلاحظ أن التحفيز في قصته المتوسطة "مياه آسنة من أجل الإسفنج" واقعي، وإن خالطته ذاتية صريحة تحت وطأة تأثير الراوي المتكلم الذي يزعم إنه عارف بكل شيء، وليس ذلك مقنعاً على الدوام كما سنلاحظ لدى تحليلنا التالي. بينما مازج التحفيز الجمالي والتركيبي أمشاج واقعية للتنامي الفعلي في بقية قصص الكتاب، بل إن خطابه القصصي قارب تحفيزاً واقعياً يقرب السمة الخيالية والمجازية من التاريخ، عبر اللهفة إلى النقد الاجتماعي متأسياً بضغوط الواقع.

ثمة إلحاح في قصص الكتاب على وجهة النظر وتنظيم الأغراض، مما أبعد السرد عن لغة الشعر إعتمالاً بالقصد، تمثيلاً لمكابدة الشخوص في واقع متغير شديد القسوة والعناء.

لقد دخلت تحفيزات واقعية قوية إلى أنساق التنضيد القصصي الممتلئة بعلاقات التحفيز الجمالي او التركيبي مما طبع الكتابة القصصية حتى وقت قريب عند زهير جبور بطوابع ملتبسة في تلقيها، فرأى فيها بعض النقاد مداراً مغلقاً أو غامضاً يستعصي على الفهم والتواصل دون المجاهدة في القراءة، والمجالدة على تعدد هذه القراءات. ولعل ذلك كله عائد إلى معالجة القصد كما تبينه الحكائية في ظاهر السرد، عناية بالحوافز/ الأفعال القصصية في علائقها البادية للعيان، وكأن القصص شهادة مؤسية على واقع جارح وموجع.

وأعتقد أن ولوج زهير جبور في هذا المنعطف الفني يتساوق مع سعيه لاحتضان خطاب قصصي ثري بالمعاني والدلالات، بل إن قصته المتوسطة توغل كثيراً في مقاربة الواقع بحوافز واقعية ضمن تركيب منطقي يعاين صعود شاب بعصا ميته وجلده على متابعة تعليمه دون معيل، يتيماً إلا من أم "سيئة السمعة" ورجالها وأزواجها، معاً أو بالتتالي، فقد قيض لهذا الصبي أشخاص طيبون، ولا سيما عبد العزيز الذي دخل إلى المدينة غريباً مؤجر عجلات، وعندما عضد عزيمة الصبي الذي صار إلى رجل ماكر وداهية عبر الدخول الطفيلية قاده إليها رجل آخر غادر البلاد يعالج عقمه، ثم لم يعد أبداً، ليتمتع بحصته من شراكة غامضة، ومن ضمنها سوزان زوجة ذلك الرجل الذي فتح أبواب النعمة للصبي المظلوم الذي سرعان ما غدا رجلاً ظالماً حاقداً على العالم، وعلى أقرب الناس إليه.

قصص

مياه آسنة من أجل الاسفنج

زهير جبور

تنقسم القصة إلى جزأين، الأول مغرق في عذوبته وإنسانيته تعاطفاً مع صبي مختنق بالشقاء تكاد تنقطع عن عينيه ذبالات الرحمة، مما يذكرنا بكثير من الأعمال القصصية التي أضحت مثالاً للنبل والدفاع عن الكرامة الإنسانية الملوثة بوحل الشقاء والجور والظلم، كما هو الحال مع "ابن لا أحد" (لهكتور مالو)، والمعروفة اختصاراً باسم "ريمي". أما الجزء الثاني فهو تحول الشاب المعذب إلى رجل ناقم وحاقد على الناس جميعاً، دون أن يستثني أحداً، أو أن يقبل شفاعة أحد، حتى عبد العزيز صاحب الفضل الكبير عليه، ثم لا يحترم قبور أحبابه: والده، أخته مريم، عبد العزيز الشهيد في عملية فدائية ضد الكيان الإسرائيلي، إذ أصر على استثمار أرض المقبرة في مشروع اقتصادي.

ولعل المقبرة مكمن الدلالة في هذه القصة المؤثرة، فكلما خاض في مستنقع الحقد وجد نفسه، مدركاً ما يفعل تماماً: "فأنا في غمرة المياه الآسنة، وكل ما يحيط بي يوحي بذلك. أنا الإسفنج الذي تشبع بالقذارة" (ص١١٦).

يطلق جبور العنان لمخيلته الدعابية (السخرية المرة)، مدارياً الجروح في الجزء الأول، ثم يفقأها دفعة واحدة، ليسيل الدم المتعفن الكظيم، تعرية لنفوس، وانتقاداً لمجتمع، ورؤية لتاريخ يمضي إلى الهباء والفراغ والعنف وفقدان الرجاء. يتخلص

جبور من أغشية الكلمات ليسوغ لغة قصصية مجردة من الفيض العاطفي والاسترسال المجاني، على هذا النحو المقضب الدال:

"كنت أسمعها تتأوه ليلاً لعمي أو لغيره في الغرفة الصغيرة المجاورة للقن الذي أرقد به، أنا ومريم والدجاجات. آه. يا أيها الشرطي الذي يحمل آلة للقتل، وتحقيق القانون، ويضاجع أمي! وفي ذلك الزمن كان المسدس يرمز للحكومة، وكانوا يطلقون على حامله ابن حكومة. فلما يطلقون علي الآن ابن عاهرة؟" (ص٨).

وما يلبث هذا المنظور السردي المترسب في وجدان الصبي أن يتفرد حوافز متراكبة في نسيج التنامي الفعلي لنسق حكائي ينفر من النقل الخارجي إلى مسعى يعتمل فيه هذا النقل بالدواخل المعذبة أو المعذبة، في جدل ممتع هو بعض نبض الحياة، كما في هذه الحوافز:

"كانت أمي تحدق في شنب أبي عدنان بشيء من الإثارة، وإذا كانت دقات قلب أبي عدنان تعصف، حتى إذا ابتعدت بصق وهمس:

- عاهرة. بس شو بدنا نساوي" (ص٩)

"رأيت كومة التراب، ثم انشقت بعد قليل، ليخرج منها بائع الخضار، قبلني، وسطع منه نور، ربت على كتفي ثم بكى.

كلمني يا أبي.." (ص١٤)

"ظلت النقطة (التي تسيل من أنفه) على الرغم من كل محاولات سلوى.

قالت:

- لها أسبابها المزمنة، لكنها ستزول، لا تهتم، سنعالجها.

ثم أعطتني علبة صغيرة فيها أوراق بيضاء.

- هذه محارم، استعملها.

يا إلهي هل كتب علي الشقاء" (ص١٧).

كان تكون الوعي لدى الصبي علامة على التحول الأكثر شقاء عندما يبحث عن ثمن عذابه لدى صنّاعه، ولعل التحول كامن في هذا الحافز الوجداني المروع:

"استعرضت الشريط، عمر، والمقبرة، وإنعام، وتبين لي أني أحب مريم وعبد العزيز فقط، وأكره أبو صخر، ولكن يبدو أن المجتمع بكامله أبو صخر" (ص٦٨-٦٩).

حاول الشاب أن يواجه الشقاء ليكون من عناء التجربة معيناً للروع المخذول، ولكن المياه الآسنة تداهمه، لتغمره مثلما

قصص

الحلم مرة أخرى

زهير جبور

غمرت الواقع:

"أرأيت اللعنات؟ كلما قفزت فوق الجدار، أرى غيره في طريقي حملتني الشوك، وأنا بعمر الورد، وكتبت علي أن أعيش تحت رحمة اللعنة التي خلفتها لي، وهذا الشيخ تامر يرغب في ابنتك. قم يا رجل، قم لنواجه معاً تلك المياه، قم يا رجل فالنظيف فينا يبحث عن الإسفنج ليمتص قذارته" (ص٧١-٧٢).

كانت رحلة قاسية قطعها هذا الصبي للخلاص من إثم التمرغ في الواقع الملوث، ولكن صورة الماضي حاضرة عذاباً يضاعف العذاب:

"أدركت أن مريم قد خرجت من حياتي، وأنني خسرت نبضة من قلبي، وفجأة، أطل عبد العزيز، عانقته. قبلته. صرت أبكي، انشق القبر، وخرج الرجل، صرخت:

يا أبي.. يا أبي..

طال عناقي لعبد العزيز، ودون أن أدري كان شريط الذكريات يعود إلى الوراء" (ص٨٠-٨١).

ثم لم يطل الوضع الخانق تبديلاً يغور جارحاً في الوجدان، وكانت الانعطافة الأخيرة هي موت أخته الحبيبة مريم:

"زرت المقبرة بعد غياب، زرتها هذه المرة حزيناً، باكياً، صامتاً، لا رغبة لي في الصراخ، ولا الشكوى، ولا أي شيء.

أنزلوا مريم في حفرة التراب، إلى جانب قبر أبي. أصبحت الآن أملك في هذا المكان كومة تراب أخرى، ضمت مريم. كانت الأرض تدور بي، وأنا أبكي، لقد فقدت نبضة قلب..

آه يا مريم.." (ص٩٠-٩١).

ثم لم يعد الفقير فقيراً منذ أن دخل عالم الإسمنت حيث تحويل الأرض الجرداء إلى مواقع تعج بالحركة. وكان رجل الأعمال، المتعهد، موفق، الممر إلى

هذا العالم الجديد. وعندما تمكن من عالمه، شرع يرمي وجوه ماضيه. حاقداً، متشفياً، لا يهمه شيء إلا الصعود، وقد عزم على أن يعاقب الجميع. وثمة مؤشران دالان، الأول هو تحويل كل شيء إلى الدخول الطفيلية معياراً للقيم الفاضلة حين تمحي تماماً أمام الشر ومرارة الروح:

"بحثت عن قبر أبي وقبر مريم، ضاعت كل الملامح القديمة، لا شيء يدل عليها. لمن أرض هذه المقبرة؟ إنها صفقة العمر" (ص١٠٨).

والثاني هو البدء بالأقرب إلى الذات، فقد حان الوقت، وعادت إليه حبيبته إنعام، التي تخلت عنه للزواج من رجل آخر، تطلب عملاً، فكان الجواب منتظراً من رجل حاقد، أو يتجمع حقداً شرساً على محبيه، وعلى الآخرين جميعاً:

"أخيراً إنعام. يا لها من حياة.. ماذا تريد إنعام؟ ترى كيف هو شكلها الآن؟ ماذا تذكر مني؟ من ملامح وجهي، أنا بالنسبة لها الرجل القديم الذي باعته بثمن رخيص، كيف سأقابلها؟ شعرت بالضعف لمجرد عودتي إلى الوراء. أنا الآن أكبر من الماضي، وهو لا يعني لي أي شيء، وماذا تعني إنعام؟ أيضاً، لا شيء، هي مجرد وجه من الوجوه الآسنة لحي المستنقع البشري" (ص١٠٩).

وتتردد تلك النبرة بين الحين والآخر، إعلاناً عن سلوك غاضب ملوث:

"ما الفرق بيني وبين خالد؟

لم أسمح لنفسي حتى بالتوقف عند السؤال، أو الإجابة عليه لأني انتقم لنفسي من بشر عذبوني" (ص١١٦).

ويصير القسم الثاني من هذه القصة المتوسطة إلى تصفية حساب هو الانتقام دون رحمة. كان أبو عدنان الفران الذي عمل عنده صبياً يترنم بأغنية مبتهجاً، ثم غدت هذه الأغنية مثاراً للتشفي:

"استعجلت المحكمة، وحصلت على الحكم، وأخرجت أبو عدنان من الفرن. وعلى ذمته مبلغ لا بأس به.

سقط الخصم الأول:

- بنادي عليك.

اسمع ندا قلبي.

قدرت أن أبا عدنان لم يعد بمقدوره الاستمتاع بالأغنية بعد الآن". (ص١١٦-١١٧)

وعلى هذا، أوجز عناصر تصفية الحساب ليغدو السرد بعد ذلك نسقاً حكائياً يمضي إلى الغرض النهائي: "مياه آسنة من أجل الإسفنج، والدم، من الآسن، ومن الإسفنج.

إنها مأساتي منذ البداية (ص١٣٤).

أما عناصر تصفية الحساب فتشملها هذه النجوى:

"هل يعقل أن أحيا في حي هكذا. ويد العون تمتد لي من أشخاص لا أعرفهم، باستثناء محمود؟ وهؤلاء ماذا كانوا سيفعلون بي، لو بقيت على ما كنت عليه. بل هذه المرحومة النقية الشذية (يقصد أمه ساخراً) التي أتقبل التعازي من أجلها، أبو عدنان، سليمان السافل، البوابرجي قاتل مريم والذي ادعى أنها سقطت في فسحة الدار، وطوي الموضوع قانونياً، وبمعرفة الشرطة، وعمر البغل المراوغ دائماً، وأم عمر. من لي في هذا الحي سوى ذكريات النقطة، والجوع، والمجاري؟" (ص١١٩).

لقد غمرته المياه الآسنة. إسفنجاً مشبعاً بالقذارة منذ أن أمر بمسح المقبرة وبتوجيه البنادق إلى صدور أبناء حيه، وهو يتمتم:

"وطن يحتمل المزيد من الموت.. المزيد من الموت.." (ص١٣٤).

لقد دلف جبور إلى القصة من لغتها الشعرية المغالية وتجنيحها الخيالي الذي يسربل الموضوع ومقاصده في سربال من ذاتية تتلفع بانطباعات ونتف من أصداء الواقع، إمعاناً في تجريب يشير إلى غموضه، مثلما يستعصي على الوضوح. غير أنه في قصصه، كما في قصته المتوسطة لدى تحليلنا السابق، يقارب التاريخ مؤرقاً بوطأة التغيرات على الوجدان المهيض.

٢- ذبحنا الطيور وهي تغرد:

وضع جبور للقصص التي ضمها كتابه القصصي عنواناً شعرياً موحياً ينفتح على دلالات أشمل خلل إهداء جذاب يخاطب فيه ابنه الصغير "لجين" عن المصائر الغامضة، فلم يبق "سوى الغبار وخيوط العنكبوت وهياكل الذكرى"، فقد غابت وجوه وذبحت طيور، ولعله سيدرك ما جرى وما سيجري. يمضي جبور في تجربته، ويوغل في الفنطزة (الفانتازيا) ليعبر عن قسوة التحولات الاجتماعية والسياسية على وجدان جماعته المغمورة، فيتقصى بعض الشروط الجديدة واستحقاقاتها القاهرة التي تبدلت فيها القيم، وفسدت الضمائر، وسادت التفاهة والاستهلاك. ليس هناك قصة تحمل الاسم الجامع للقصص، إمعاناً في تلاقي الدلالات. وتنفع القصة الأولى "بلاد الضحك.. بلاد التحديق" في إظهار ذلك كله. إنها فانتازيا عن رجل يعود من بلاد الغربة ليفاجأ بالتغيير الملعون، فقد خضع كل شيء للبرمجة والتنقية (من التفاهة)!. تتوزع القصة إلى شذرات

قصص

رذاذ المطر

زهير جبور

سردية تفتقر إلى منطق الترابط الصوري اعتماداً على علاقة داخلية ساخرة إلى حد البكاء، ثم يتوقف الأسى مع فقدانه للتوازن وغيابه عن الوعي (ص١٤٦).

ثمة تلوينات متعددة للتضييق على الفعالية الإنسانية برمتها. في قصة "الرغبة ولون البحر الميت" يحس بالملل، فيزور صديقه، ويجد زوجه التي يتشهاها. وعندما يحاول أن يبدي رغبته يصطدم بالمحرم وخيانة الصديق، ولكنه يلوذ بالفرار، بينما لا يزال "البحر الكسول ولونه الأزرق كالميت" (ص١٥٤).

يحتفي جبور بالانطباعات في تنامي الفعلية التي تختزل إلى لغة متكسرة هي بعض انكسار الحلم على أرض الواقع، كما في قصة "انتباه" التي تجمع عدة ملاحظات هي إنطباعات عن أفعال تمتزج بتحفيز تركيبي يضمر أكثر مما يفصح عن نمط العيش القاهر بتناقضاته. يسعى جبور إلى كسر الإيهام أحياناً لإبراز الغريب داخل المألوف مستعيراً بعض أسلوب العبث على سبيل المفارقة الناقصة، ويتضح ذلك في قصة "همس الحلم الآتي" حيث تتراكم التنويعات في المدار إياه، في لبوس ترميز لفظي بسيط أحياناً أو في لبوس فيض ذاتي إنشائي:

"كانت رائحتها تتغلغل في خلايا البلاد تلامس كلّ هواء، لم تمت، نهضت، نقلها البحر نقية. ازهرت شجرة الياسمين التي تتوسط طريق المساء. ضحكت العجوز حين عادت إلى الحديقة ممراتها. ضحكت.. همس حين قال حبيبها:

- ماذا لو صرخنا وسط هذا الزحام؟

والرجال يعانقون الصباح، ومعهم زوادتهم وشموخهم" (ص٢٠٨)

ثم ما تلبث هذه الحوافز أن تقترب من نسق حكائي واقعي في بعض القصص، ولا سيما التوجه إلى نقد المفاسد أو الاشارة إليها، اذ تتحول القصة برمتها إلى مرثية وجدانية لانقضاء الحب وشيوع الاستهلاك

كما في "هي والمدنية". يتفاعل النقد الجارح مع حرقة كاوية في الداخل المروع بشيوع الرداءة، لتنتهي القصة بانطباع قاهر مقيم:

"وصرخات مكبرات الصوت المنقولة على عربات السوزوكي تعدد مزايا المرشح الذي أعرفه جيداً، وهو يعاني إلى الآن من جشع فقر قديم برغم كلّ ما نهبه. أصبحت ذكراها تعذبني كشوك يحز الجسد، وانقلب وجهها الذي أحببته في يوم ما إلى قطعة لزجة لا حسّ فيها، وراحت أسنانها تنهش قلبي" (ص١٩٦).

غير أن الرداءة ما تلبث أن تشمل صورة الحبيبة، في قصة "الهول" حين تصير افعى تنفث سمها لتقتله. وتظهر قصة "حين بكت نوال" مستوى آخر من نقد المفاسد، فقد قتلت طموحات نوال، واغتصبوها وطردوها فبكت كثيراً، مما يجعل القصة هجائية، لتردي القيم نفسها في وهدة الفساد المستشري، كما في هذا المشهد الدال:

"قال:

- اعترفي يا نوال، فالتكتم لا يفيد.

ضحكت نوال:

- توقفي عن الضحك يا نوال.

اقترب منها أكثر، فلامست انفاسه الساخنة وجهها ثم التصق بها، وهو يردد:

تعترفين فيما بعد، لا بأس، تعترفين فيما بعد.

كثيرات هن الفتيات اللواتي تعرضن لمثل موقفها، فاستسلمت وهي تعلم أن لا جدوى من الرفض. تألمت من وحشيته حين اقتحمها دفعة واحدة فسال الدم على ساقيها، وابتعد وهو يلهث ويردد:

-عاهرة وعذراء.

ضحكت نوال وهي تتألم.

صرخ:

- لماذا الضحك يا فاجرة؟ لماذا الضحك؟" (ص١٦٩-١٧٠).

ويختلط فساد القيم بنوع من تأثيم الذات مازجاً بين مضاء القيم القومية والوطنية من جهة، متناقضة مع احتباس القيم الاجتماعية والأخلاقية من جهة أخرى، كما في قصة "لكن نورا لم تقع". يتذكر طفولته في الجولان، وكيف كان يتمتع برؤية الصبية نورا مثله، وهي ترفع سروالها وتشيره.. وأبوه يشتبك مع الأعداء، وامه تطلب من جاكلين أن تحممه فتفعل وتمارس معه متعتها، ولكن نورا وقعت بين الصخور وماتت، ويعد نفسه قاتلها!

تندغم هذه القصة في نبض انساني دافئ احساساً غامراً بمشكلات جماعته

المغمورة أكثر من بقية القصص، فيمتح من معين الذاكرة، وعي الصبي، وقائع شديدة الدلالة عن تأزم القيم علامة من علامات تأزم الذات المشحونة بالماضي الأثيم والحاضر المؤرق، ثم تزهو هذه المعاني كلها في قصته الصافية الرقراقة "ترنيمة الحاصباني" تعبيراً موحياً عن انكسار الاحلام، ومحاصرتها، وكيف يبدل النهر مجراه، بينما يداخل هذا الصراع تطلع مشبوب على الإرادة البقاء والمقاومة:

"ضحك حين بدل النهر مجراه.

قهقه حين سمع ترنيمة النهر عكس ما يريدون، فتوقف ليعلن دخوله الجديد في حالة القادم إليه. وكان النهر" (ص١٩٠).

يجاوز زهير جبور في كتابه القصصي الأخير خطوه الحداثي نحو رؤية أعمق لمشكلات جماعته المغمورة يندغم فيها التجنيح الخيالي (الفانتازي) ولوازمه التعبيرية والرمزية والانطباعية، في مدى واقعي لا مراء فيه، وإن خالطه شيء من شعرية سردية قوامها فيض لغوي وانشائي مسترسل هو بعض حديث الوجدان عن أزمة الذات في مهالك الفساد والعناء الطويل.

ثمة ملاحظات ناشزة عن سياقات تحفيزه الواقعية أو الجمالية من جهة، وأخرى حول مغالطة القصد في المنظور السردي مباشرة للوعي خلل تدخل الكاتب من حين لآخر، مما يعني توافر بقايا من التماهي في وجهة النظر كما هو الحال (في ص٤٢) مع وعي الصبي منظوراً إليه بوعي متأخر هو وعي المؤلف، وثالثة حول انقطاع المتن الحكائي إلى إنشاء وجداني ذاتي ينادي أغراضه بصعوبة.

إن هذا الكتاب القصصي من أبرز كتابات جيل السبعينيات في سورية، بل إن هذا الكتاب القصصي شهادة على امتلاء قصصه بالشرط الانساني لمشكلات جماعة مغمورة تكابد أشد المكابدة من فساد القيم والتأزم الذاتي على أكثر من مستوى، وفي اكثر من سبيل، وهذا تطور ملحوظ في إبداع زهير جبور القصصي محاورة للظرف التاريخي الضاغط على الوجدان النبيل.

٣- نزوعات الحداثة وما بعدها في "أكافي":

تشكل المجموعة القصصية الثامنة لزهير جبور "أكافي" (٢٠٠٣) ذروة إبداعه القصصي على جرأته في الصوغ الدلالي لمعضلات التاريخ والوجود التي يعاني منها

> **قصص**
>
> **الورد الآن والسكين**
>
> **زهير جبور**

الإنسان العربي أيما معاناة بما يعوق التحقق الذاتي في نداء الحرية ومجاوزة إشكالاتها المعقدة بالنظر إلى أبعاد الممارسة السياسية الجائرة والخواء والقمع والإرهاب والقهر.

وقد مضى زهير جبور إلى حداثة السرد منذ مجموعته القصصية الرابعة "حصار الزمن الآخر" (١٩٨٤) ثم طوّره إلى الاعتمال بشعرية السرد نحو تغييب الحدث في نسق حكائي يندرج في خطاب مفتوح على التجربة الإنسانية، ولا سيما اندغامه بعلاقات التحفيز الجمالي. وهو في هذه المجموعة يثمّر المنظور السردي في علاقات التحفيز التأليفي أو التركيبي اعتماداً على تقانات حداثية وما بعد حداثية مثل الأنسنة والأسطرة والمفارقة والإحالة الكلامية والفنطزة والسخرية والهجاء، على أن الموضوع الرئيس هو تعالقات السلطان السياسية والاجتماعية في مدى تأزمها للذات إلى حد محوها وتدميرها وفنائها بما يقارب حدّ الموت.

وتتناول قصة "بنت كمكمين" على سبيل المثال عنف السلطة في "أسطرة" السلطان (التسلط) وقهره للإنسان من خلال ترميز الأميرة التي تملك ناباً يزرع العقم وينهي الخصوبة لدى الإناث ثم لدى الذكور على الرغم من تنامي صوت المعارضة التي تستعمل سيف السلطان لمصلحتها الذاتية المرائية والمخاتلة.

قرّب جبور القصة من الأمثولة لدى اعتمال السرد بأفق الأسطرة حين جاوز حدود الجغرافية والتاريخ إلى الاندغام في شعرية السرد وما يوحي به من قابليات الوعي المعرفي بوطأة السلطان على الذات. فرأى أنها "قصة المملكة التي فقدت جغرافيتها ونسلها، ولم يذكرها التاريخ"، وشرع بالسرد على أنها "نظراته المأساوية تقرأ قلقه وهو يفتش عن طريقة ما لإنقاذها من الموقف الصعب الذي ستواجهه. كانت تعلم جيداً أن لا إناث ولا ذكور يمكن لرحمها أن يحمل فيما بعد" (ص٧).

ومازج اعتماله بالأسطرة من خلال الإيحاء باستعادة الأسطورة القديمة، فقد التفت عنها لينبض النص بالدلالات الموحى بها مشتغلاً على الانتقال من الحكاية إلى الخطاب لابتعاث ما وراء المعنى، فالنص متضمن للإحالات الكلامية وإيحاءات الراهن والإلماحات إلى معنى المعنى، كقوله:

"استدعى ملك كمكمين كبير الكتبة، أي ما نسميه في زماننا هذا (وزير الثقافة).

سأله بنزق:

- لماذا احتجاجك يا هذا، ماذا تريد؟

رد كبير الكتبة بوقار:

لا قدّر الله يا مولاي، أنا أحتج! لكن الحال إن بقي على ما هو عليه فسوف يغيب ذكرنا، وتطمس جغرافيتنا. وناب الأميرة ما شاء الله قد طال معظم الأرحام، وأبطل خصوبتها. إنه ليس احتجاجاً يا مولاي" (ص١١).

وظهرت شمولية الرؤية الانتقادية لتمثيل قهر الإنسان من السلطان القاهر في أذى الأميرة "الآمرة، نائمة كانت أم سائرة" في مشهدية شديدة التعبير عن هذه الرؤية في تمفصلات الخطاب القصصي كمثل هذه المفصليات:

"قالت: بأنها ستغادر المملكة لعدة أسابيع، فثمة من سيصنعها من جديد. سيميزها عن بقية البشر، بساعدين وساقين، سيزيل ضخامة وانحناء أنفها، ويصغر من حجم أذنيها، ويجدد مفعول نابها بما يتوافق والتبدلات التي طرأت على الوضع الاقتصادي العالمي.

ركعوا. ردّدوا:

(مولانا أنت

قلوبنا فداك

لك ما ترغبين

ولتحفظ لنا الآلهة

نابك الثمين

بفضله نحن عشنا)

ألقت الأميرة كلمة جاء فيها:

"المختومات بالناب المقدس القوي الذي لا يقهر. اللواتي ميزن بالعقم العظيم، المسخرات لحب الأميرة، والخنوع لطقوسها سراً وعلانية، وكما ترغب المملكة والملك. وصيتكم: احبسوا الأنفاس هولاً، اجعلوا الألسن تمتد عطشاً، الأجساد تتحل جوعاً، انشروا الذعر، اكتموا الأفواه، انتظروني سأعود بحلة أخرى" (ص١٧-١٨).

ومدّ جبور شمولية الرؤية إلى أشكال المعارضة السياسية العابثة "بمصداقية التعالم بين الشعب وأجهزة المملكة التي نفت ما يتردد

في صحيفة المعارضة" (ص٢١). فقد أشار الملك إلى ضرورة تغذية المعارضة في الخارج بتسريب "المال والأخبار الملفقة التي تهاجمنا، نحن بحاجة لخدماتها. هذه المعارضة الرائعة. يا لها من فرحة" (ص٢٠).

وأبان جبور غرض قصته في هيمنة طغيان السلطة الذي ألغى المواطنة وحقوقها إلى حدّ الدمار:

"أعلنت حالة الطوارئ في المملكة ومنع التجول، وتم تحذير كل الرجال من محاولة الهرب أو رفض القانون الجديد. ثم بدأت الجهة المسؤولة تبلغ الرجال مواعيد حضورهم إلى القصر للمثول أمام حضرة الأمير" (ص٢٦).

ويؤكد جبور على "أسطرة" حيونة الإنسان الناجمة عن قمع السلطان وقهره من خلال ترميز اختيار الملك للضحية التي رجته أن تذبح وهي عذراء في القصة التي تحمل اسم المجموعة "أكافي"، ولكنه هددها بالجلد والتعذيب إن أصرت على ذلك، لأن رجاله في الخارج لا يتركون امرأة دون أكلها، فأية عذرية تتحدث عنها. ثم ضُحي بها بعد التمتع بها من الملك ورجاله، غير أن المملكة احتلت لتبرز حيونة الإنسان بالدرجة الأولى.

وقد بنيت القصة برمتها وفق تقانتي كسر الإيهام والسخرية التي تبلغ حدّ التهكم، فمهد جبور لقصته بالإشارة إلى انقطاع القصة عن التاريخ، وأن "ما جاء فيها من أحداث وأفكار مجرد هلوسات، ويجوز لمن يشاء أن يحذف منها ما يريد، وهي بالمناسبة تشوه بعض الحقائق، فعذراً من الكتبة" (ص٢٧). ومازج التقانتين معاً: كسر الإيهام و التهكم الساخر في كسر لغة السرد بالإحالة إلى تاريخ البلاد كقوله:

"وكما هو معروف ففي هذه البلاد، اخترعت الأبجدية الأولى التي كتبت على الآجر، وشويت بالفرن، ووقتذاك كانت طريقة الآجر أشبه ما تكون حالياً بالمراكب الفضائية. حيث يحضر كما نطبخ نحن اليوم (اللحمة بالصينية) ولم يكن الورق قد صنع بعد ودخل الحياة مسبباً فيها الكوارث، فالاتفاقيات تكتب عليه والمسلسلات "خان الحرير" و"العبابيد" وقصتنا هذه، وكذلك البريد الوارد، والصادر" (ص٢٨). واعتمد جبور في الوقت نفسه على التعالق النصي مع تعبيرات عناصر التمثيل الثقافي مثل اللهجات والأغاني والأمثلة والمجازات الذهنية الباعثة لفيض الدلالات

قصص

الوقت

زهير جبور

مثل ختام القصة:

وراح الشعب يرددها ملحنة:

"يا ميجنا ويا ميجنا، أنقذونا مما جرى (وعلّي جرى من مراسيلك علّي جرى. بس لما تجي واحكيلك علّي جرى).

وحين دخلت شعوب ما وراء الجبل أرض المملكة واحتلتها، ودّع الملك وحاشيته بمراسم خاصة إلى إحدى العواصم الكبرى، محملاً بالمال، والهدايا والجاه وتفرق الشعب بين واد وجبل، وفقدوا لغة الكلام فيما بينهم، وراحوا يتفاهمون بواسطة العواء. هَو. هَو. هَو" (ص٣٩-٤٠).

وتعالج قصة "الرقيم" من خلال الإحالة الكلامية على وجه الخصوص مأساة القطيعة مع الماضي ووطأتها على الراهن والمستقبل عند ترميز التاريخ ذاته. وعرض جبور في وصف هذا الرقيم أو ذاك رموزاً معبرة عن وطأة الماضي واستدلالاته الراهنة والضاغطة على الوجود، فقد جاء في الرقيم السابع انتشار الوباء الذي "يلغي الدماغ ويذوب خلايا الكشف عن الوضوح يبعث في النفس القرف فتكثر الإجهاضات، التقيؤات، الشائعات، نشرات الأنباء، التنازل للأعداء، ويمهد لدخول الجنسيات حيث يزول الشرف، ويُخشى من طمس الأبجدية" (ص٤٢). وألمح في الرقيم الثامن إلى ظهور "أفعى ترتدي ثوباً من قزّ أفاميا، وقد بدلت لون عينيها ببؤبؤ أخضر صنع في ماري، وظهرت كراقصة الباليه فوق صفيح من الصقيع، وصارت تدور" (ص٤٣).

وبيّن في الرقيم التاسع أن بعل قد أوحى بالتنازل والتوقيع لمالكي سبل الهيمنة "شركاء القنوات الفضائية والري والنفط" (ص٤٥)، وتتعدد الإيحاءات في إسباغ الحوارات بالتعالقات النصية والإحالات الكلامية كمثل قوله:

"قال القاضي:

- ماذا عن العباد، والبلاد، وأين هو عمر الآن؟

ثم هب واقفاً بغضب وشعر بآلام عموده الفقري.

- منذ متى كنا على صلة بالانهيارات؟

جلس بهدوء هز رأسه عدة هزات.

قال:

ليس لكم سوى "دانه" وعليكم عدم إيقاظي بعد الآن، ونام (جيرانك أكلوا دانا طبختا أنا لعشانا)، وهكذا ختم الرقيم العاشر بسرّ لم نستطع ترجمته حتى زماننا هذا" (ص٤٨).

وأشار في الرقيم صفر إلى استيقاظ القاضي بعد نوم عميق بينما "الأفعى تتمايل حوله في أرشق حركاتها وعمر في إحدى جولاته" (ص٤٨). وورد في الرقيم واحد أن الملك سيشارك في "العزف" الجاري، على أن مفهوم العزف مجازي. واتبع جبور الرقيم واحداً بأن ما حدث "هلوسات" (ص٤٩) ووضع ترجمات هامشية عن فضاء التهكم الساخر لدلالة القصة السياسية الشاملة:

"عمر شغل منصب وزير الجولات، وتحضير الاتفاقيات واللقاءات ذاع صيته، وانتشرت أخبار زياراته.

الانهيارات من أجل انهيار الاتحاد السوفييتي سابقاً.

أحداث القصة إن وجدت فلا علاقة لها بالتاريخ.

دانه أكلة شعبية تصنع من الدقيق يسمونها المعكرونة وفي إيطاليا (سباكيتي)" (ص٥٠).

وتعاين قصة "المسرحية" غلبة تجار القوافل والمخدرات والمهربات والحرامية والمتسلقين على كلّ شيء في مهزلة الوجود الدامية. وتفصح قصة "الجوف" عن تغطية المأساة على مظاهر الحياة برمتها من مأثور "شر البلية ما يضحك". وتأسى جبور في قصة "ليست للتداول" من شيوع العهر والتعهير على كل شيء أيضاً.

وتمثل قصص "الكلاب" و"للصغار جداً" و"البوم" عناصر التمثيل الثقافي في معاني الوجود المؤسية مثل جرعة الحرية إزاء مقاومة الخيانة أو عناء اعتياد المرء على الأذى أو الرضوخ للقهر.

وتتحول قصة "الأحلام" إلى التعبير المرير عن انكسار الأحلام، على أن هذه القصة تختلف كلياً عن آلية المنظور السردي برمته، فهي حوار مع الوجدان المتوجع من الشجن المقيم في الروح، إذ وقف الأستاذ أمام تلاميذه

يسألهم عن أحلامهم، فحلم الأول برقعة أرض يزرع فيها الخضراوات و"برغيف خبز أدرج عليه حلمي، وأقضم ثم أشرب الماء من الصنبور حتى أرتوي" (ص١١٧)، وحلم الثاني بسجن كبير و"بطريقة أكثر بشاعة في تشويه الوجوه، الركل، العذاب والدم" (ص١١٨)، وحلم الثالث بأن يرافقه إلى السوق، و... وهو يعرف أن لا علاقة لحلمه "بالواقع، لكنه مجرد.. مجرد حلم" (ص١١٨)، وحلم الرابع ببناء فيه عدة مصاعد ويغرف بداخلها موظفات و.. أن يفعل ما يرغب دون عناء، وحلم الخامس بعربة خارقة تسير بين الأرض والسماء، ويبرمجها حسب الطلب، وأن تكون "خارجة عن كل القيود" (ص١١٩)، وحلم السادس بوطن يزهر فيه الرمان، ويدافع عنه حين يهدده الأعداء، وأن يتحول "إلى قذيفة تنطلق قبل أن تجرح الكرامة" (ص١٢٠)، وحلم السابع أن يكون "ممن يرسمون البدايات، ويخططون للنهايات، يرفعون أو يسقطون، يقدرون كما يرغبون، يحضرون أو يغيبون، يحرّكون دولاب الأرقام، يوقفون السهم على الرقم المختار" (ص١٢٠).

وما لبث الأستاذ أن دهمه الأسى، واعترف أمامهم بلا جدوى الأحلام أمام براثن الواقع، فصار يبكي "فصرخ تلاميذ الصف بصوت واحد:

- لا بأس، أجلس" (ص١٢١).

وتلكم إلماحة إلى الدعابية المريرة الناظمة لانكسار الأحلام ومرارة الوجود.

ولعلنا نشير إلى أهم تقانات الحداثة وما بعد الحداثة في أكافي:

١- كسر الإيهام، وما يستدعيه من تفعيل استجابة القارئ وعمليات التلقي والاستقبال. ويظهر ذلك في غالبية قصص المجموعة، ولو توقفنا عند قصة "أكافي" للاحظنا ما يلي:

- إدغام المفتتح في عملية كسر الإيهام، حين يخاطب الراوي القارئ، ويعتذر من الكتبة، وكأنه "حكواتي" شفهي (ص٢٧).

- معاودة الإشارة إلى أمثولة القصة ضمن تواصل الراوي مع القارئ كمثل قوله عن القصة مثل البريد الوارد والصادر (ص٢٨).

- مجاوزة المنظور السردي بالخروج من فضاء السرد إلى الاتصال بالقارئ بإجراء مقارنات زمكانية من زمن القصة الماضي إلى خطاب القصة الراهن، كقوله: "ولم يكن العرفي قد عرف في ذلك الزمان" (ص٢٩).

- تنوع مستويات السرد وتعددها من خلال مخاطبة القارئ المباشرة أحياناً بالمواءمة بين أشكال تشظية السرد واستغراق الخطاب التاريخي المفترض فيه مثل خاتمة القصة التي روى فيها الراوي مصائر الشعوب المدمرة من الداخل (ص٤٠).

٢- الإحالة الكلامية، إذ يستخدم عشرات الإيحاءات عن مثل أو أغنية أو قول أو مردداته ومأثوراته. ولو نظرنا في قصة "الجوف" على سبيل المثال لوجدنا إحالات كلامية كثيرة تعضد غرض القصة عن الإحساس المأساوي بالحياة في شؤونها جميعاً، فذكر رموزاً متعددة دالة مثل "محارم أولويز" و"علب طون أو سردين" (ص٦١) و"الشقلبة" و"أب الجحشات" (ص٦٤) و"أجهزة الهواتف الخليوية"، ووقفة "المجفولين" (ص٦٥)، و"محارم كنار" و"إخراج الصمد من مجراه" (ص٦٦).. الخ، وردد أغنيات في الصفحات ٦٣ و٦٤، وأشعاراً في الصفحات ٦٨ و٦٩ و٧٤ و٧٥، وتشير القصيدة الأخيرة إلى الدلالة الأعمق عن غرض القصة:

"في الزمن المنكوح
ضحكنا.
ضحكنا لأننا نضحك
نضحك ونموت.
نموت ونضحك.
لا تقل لماذا؟
فالذي يعلم. لا يعلم.
والذي لا يعلم. يعلم.
الكل يضحك.!
الكل يضحك.!
الكل يبكي.!" (ص٧٤-٧٥).

٣- الفنطزة، عاضد جبور السرد بتخييله المطلق من خلال الفنطزة في تعارضات التاريخ والواقع وتناقضات ما وراء المعنى. وتكاد تدور قصص المجموعة كلها في فضاء فنطزي شديد الدلالة على مؤشرات المنظور السردي ونسق التنضيد السردي، واستطاع جبور أن يتلمس عناصر البناء التخييلي المفعم بعناصر رؤية الكينونة الخاصة لفعلية سرده، وتحتفظ قصة "بنت كمكمين" على سبيل المثال، بمكونات التخييل المطلق الذي ينأى بالسرد عن مفهوم النقل الواقعي أو تصويره الفوتوغرافي إلى تشكل فضاء مميز ضمن خصوصيته.

واكتفي بذكر تقانات سردية أخرى دون الاستغراق في شرحها:

١- الهجاء والتهكم: اعتمد كثيراً على الهجاء والتهكم إيماء وإشارات دالة على معنى المعنى.

٢- السخرية: عمد جبور إلى السخرية والدعابية في الوقت نفسه، لإظهار عمق المرارة من مكابدة ما هو قائم.

٣- المفارقة: ثمّر أشكالاً كثيرة للمفارقة اللفظية والمعنوية، وبلغ أقصى حدود الجرأة في كثير من هذه الأشكال.

٤- الأسطرة: استطاع جبور أن يحوّل فضاء السرد إلى فضاء أسطرة جاوزت مجالات التحفيز الواقعي إلى آفاق التحفيز التأليفي أو التركيبي.

٥- الأنسنة: لجأ جبور إلى الأنسنة لتقريب أمداء الدلالة عن حيونة الإنسان من التأسي من ضغوطها المستمرة.

تؤشر قصص "أكافي" إلى الاعتمال السردي بنزوعات الحداثة وما بعدها، على أن جبور لم يأخذ من خصائص ما بعد الحداثة إلا بعض تقاناتها الفنية وتوظيفها في التعبير المجازي عن معضلات التاريخ والوجود التي يعاني فيها الإنسان العربي، كما أشرنا.

الهوامش والإحالات:

- زهير جبور، مياه آسنة من أجل الإسفنج. رواية وقصص. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٨.

- عالجت كتابات زهير جبور في مقالات متعددة، ومنها:

- "التجريب وتنازع الأسلوب" في كتاب "فكرة القصة: نقد القصة القصيرة في سورية". منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨١. ص٢٦٠-٢٧٠.

- "الموضوع القومي في القصة القصيرة: زهير جبور" في كتاب "الأدب والتغير الاجتماعي في سورية". منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٠. ص١١٥-٢٢١.

- زهير جبور: أكافي. قصص. دار المرساة. اللاذقية ٢٠٠٣.

د. إبراهيم خليل

على الرغم من عناية الدكتور إحسان عباس بالأدب العربي الحديث عامة، والشعر خاصة، لا سيما في العراق والسودان والمهجر إلا أن حظ الأدب في فلسطين والأردن من اهتمامه ظل قليلا، ولا يقاس أبدا باهتماماته الأخرى، سواء في مجال تحقيق المخطوطات أو التصنيف في تاريخ الأدب الأندلسي وغير الأندلسي، أو الترجمة، أو البحث في التاريخ القديم والوسيط لبلاد الشام، أو التأليف في تاريخ النقد العربي أو الغربي.

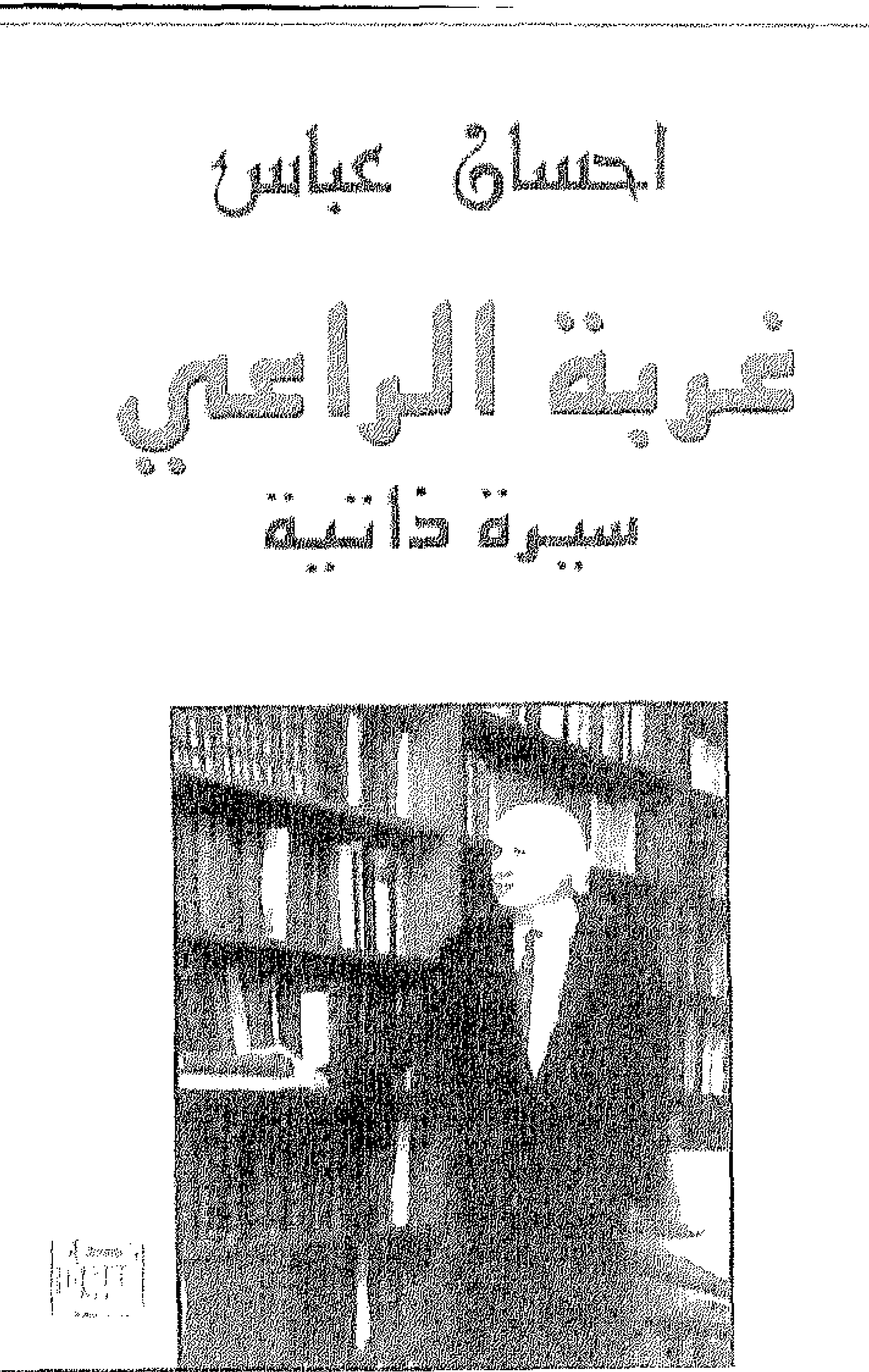
ولعل أقدم دراسة له تناول فيها عملا أدبيا ينتمي صاحبه إلى هذين البلدين الشقيقين هي الدراسة التي تناول فيها، ناقدا، محللا، ديوان " وحدي مع الأيام" لفدوى طوقان. وكانت قد نشرت في "الأديب" ١٩٥٤ ثم توالت مقالاته ودراساته تباعا ولكن في تباعد من الزمن. فدرس شعر المقاومة ونشرها (١٩٧٠) وشعر إبراهيم طوقان (١٩٧٤) وشعر كمال ناصر(١٩٧٥) وشعر المرحوم الشاعر حسني فريز ومسرحياته (١٩٩٢). ولم تقتصر دراساته على الشعر فقد تجاوزته إلى القصة القصيرة، والرواية. واستأثرت أعمال غسان كنفاني بقسط وافر من ملاحظاته، لا سيما رواية "رجال في الشمس" و "ما تبقى لكم" وكذلك "أم سعد" التي عدها مجموعة قصص. وجاء تناوله لهذه الروايات والقصص في دراستين نشرتا سنة (١٩٧٤). والتفت إلى كتاب آخرين منهم علي زين العابدين الحسيني، وسلوى البنا (١٩٧٤) وهند أبو الشعر التي عرض للرمز في مجموعتها القصصية "الحصان". مثلما تناول قصصا لسليمان الأزرعي وأشعارا لابراهيم نصرالله والمناصرة وقد تضمنت مقالاته إشارات لشعر محمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم وقصص إميل حبيبي.

ولقد تميز إحسان الناقد منذ البداية بصراحته النقدية، وبعده الواضح عن اللغة المراوغة التي لا تفصح عن الحكم النقدي بوضوح شديد. ففي مقالته عن شعر فدوى طوقان (١٩٥٤) وديوانها الأول "وحدي مع الأيام" يأخذ على الشاعرة غياب التنوع في القصائد وغلبة الإحساس بأن الجو أو المناخ الشعري الذي يسودها مناخ واحد، لا يحس به من تتبع قصائدها المنشورة متفرقة في مجلات يباعد بين أعدادها الزمن. وقلة التنوع - في رأيه - آفة تصيب الشعراء إلا من عمقت تجربته، واتسعت، واستفاضت.

بيد أن هذه القصائد وإن بدت وحيدة اللون، إلا أنها ألطف من أن تستثير لدى الناقد شيئا من النفور(٢).

ويأخذ عليها أيضا كثرة الأسئلة المتراكمة في القصيدة الواحدة. وهي أسئلة لا يدل الكثير منها على عمق فلسفي، أو شعوري، وبعضها باعث على الإحساس بالجمود، وأن القصيدة لا تندفع إلى الأمام، ولا تنساب انسيابا حرا، ومن ذلك قصيدتها التي تقول فيها:

آه يا موتُ ترى ما أنت؟ قاس أم حنون؟
أبشوشٌ أنت؟ أم جهمٌ وفيٌّ؟ أم خؤون؟(٣)



ولعله لاحظ على فدوى قربها من الخيام في تأملاته حول الحياة والموت. أو قربها من طلاسم إيليا أبي ماضي وأسئلته ألللا أدرية. غير أنه يجد في تكرار الأسئلة لديها ما يسطح التجربة ويجعل صلتها بالخيام وأبي ماضي أقل من أن تؤدي إلى هضم فلسفتهما ولذلك جاءت أسئلتها المكرورة قاصرة عن إثارة الظلال الهادئة حول المعاني على حين نجد أبا ماضي مثلا لا يكرر الأسئلة تكرارا يتعب قارئه مثلما يتعبه النهر الجارف من التساؤلات في قصيدة فدوى طوقان. ومع هذا فإحسان عباس لا ينكر ما في بعض قصائدها من قوة. لا سيما قصيدة "أشواق حائرة" التي مهدت فيها لأسئلتها بمقدمة لطيفة تهيئ الجو للتساؤلات(٤).

وهذه الآراء على تقديرنا لها لا تخلو من انطباعات تجعل صاحبها قريبا من النقد التأثري Impressioniste فهو يصف القصائد بأنها راقت له تارة ولم ترق له تارة أخرى. أو أنها تتعب القارئ. أو أن الشعر يعجبه مفرقا ولا يعجبه مجموعا في ديوان يؤدي إلى تضاؤل سحره. ومع أنه يحاول أن ينفي عن نقده شبهة الذاتية بكلمة صريحة مباشرة(٥) إلا أنه يقول في أداء ينصح بالذاتية: "وجدت الراحة في قصيدة عنوانها في درب العمر، وحمدت الله على أنني لم أجد فيها سؤالا واحدا.". وفي وصفه لقصيدة "إلى صورة" يقول: "يجتمع فيها إلى الجمال المنساب جمال آخر مستمد من التماسك العاطفي الذي نفتقده في قصائد أخرى. ويضيف إلى هاتين القصيدتين قصيدة أخرى "مريحة"

عنوانها "حياة" التي: "ينساب فيها مع الهدوء ذلك التلوين الغنائي الذي يكسبها تنوعا داخليا(٦)."

ويقول في مكان آخر من الدراسة: "ليس الهدوء وحده هو الذي جذبني إلى هذه القصائد وحببها إلي. وإنما نضج الشخصية الشاعرية، وفلسفة صحيحة في معنى الألم، والحزن، ونقل صادق بعيد عن الإغراق في التصوير(٧)".

وهذه الأمثلة جميعا تؤكد ما ذهبنا إليه من قبل وهو تأثر إحسان عباس في هذا الطور من أطواره بالنقد الذوقي الانطباعي. فما الذي تعنيه كلمات مثل: مريحة، أو أتعبتني، أو جذبتني. أو الانسياب في هدوء، أو راقني أو تضاءل سحره أو الضجر من كثرة التساؤلات إن لم يعن أن المؤلف ينظر للأعمال الشعرية من خلال ذائقته فقط. ومع أن لاحسان عباس رأيا في الشعر إلا أن تأثره بالنقد الغربي ولا سيما ما أثر عن وليم بتلرييتس و ت . س اليوت من تأكيد على أن الشعر الجيد هو الذي يقترب بعفويته، وبساطته من النثر دفع به إلى الاستناد لهذا المعيار في تفضيل أربع قصائد من مجموعة "وحدي مع الأيام" على غيرها لقربها الشديد من النثر. "فخير الشعر -في رأيه- هو الشعر الذي لا يرتفع بموسيقاه كثيرا عن النثر، والقصائد الأربع التي أشرت إليها تتمتع جميعا بموسيقى غير مدوية(٨)."

والاستناد إلى هذا المعيار لا مسوغ له سوى التأثر بمكانة هذا الشاعر الإنجليزي أو ذاك فالناقد للأسف الشديد لم يوضح لنا الحدود التي تبلغها البساطة في الشعر لتكون نثرا أو قريبا منه. فهذه الآراء جميعا تظل تدور في فلك الانطباع لا أكثر. وهو - على سبيل المثال- يرفض القصيدة إن كانت تعج بالأسئلة ويحمد الله إن وقع على قصيدة خالية من السؤال. هذا مع أن المسلم به هو تفضيل الأسلوب الإنشائي في الشعر على الخبري. والاستفهام هو أكثر أساليب الإنشاء قدرة على استثارة القارئ والسامع، وإحاطة المعنى بعناصر التشويق.

وثمة زمن غير قصير يفصل بين دراسة الناقد إحسان عباس لديوان "وحدي مع الأيام" ودراسته لشعر كمال ناصر تطورت خلالها رؤاه واختلفت لديه زوايا النظر. فمع أنه أخذ على فدوى غلبة اللون الواحد على شعرها وغياب التنويع العاطفي، والأسلوبي، نجده يبدي إعجابه بشعر كمال ناصر لخلوه من التنويع، وغلبة اللون الواحد عليه. فالقضية لونت الوجود الفردي والجماعي لدى كمال، فلم تعد القيم والمفهومات والمقولات تفهم إلا من خلال هذا اللون.".

فعلى سبيل المثال. لا الحصر- تبدو رؤية كمال ناصر للدين والعلاقة بين الإسلام والمسيحية متأثرة بهذا اللون. فالمسيح يكاد يبدو في شعره قوميا عربيا، وأي دين لا يخدم قضية العروبة والتحرير والعودة شيء لا يؤمن به الشاعر. غير أن التشابه فيما بين قصائده، وخلو القصيدة الواحدة من التنويع، لا يعني، بالضرورة، بعدها عن الرتابة التي تضعف النص(١٠).

والكلام السابق يعني أن الاختلاف في موقفه النقدي من مسألة (التكرار) لم يكن كبيرا عما كان. لذا نجده يسجل على كمال ناصر مآخذ تعزى جميعا إلى هذه الصفة في شعره، وهي: وقوعه في الخطابية، والتوجه



المباشر إلى الجماهير، والماحكات الذهنية، والاستسلام للانفعال الطارىء دون أن تتحول الدهشة المفاجئة فيه إلى بعد فكري عميق. ناهيك عن أن مبالغة الشاعر في الالتزام بقضية بلاده فلسطين، وبمبدأ الوحدة، والقومية العربية، صرفه عن الاهتمام بتفاصيل المسألة الشعرية(١١).

ونقده لشعر كمال ناصر على خلوه من المجاملة لا يخلو من الالتفات إلى مسائل التجديد ومسايرة روح العصر، فهو يأخذ عليه خلوه من الرمز إلا ما كان نادرا نزرا يسيرا لا يقاس عليه، ولا يؤبه له. وأنه لا يهتم بالأسطورة، ولا بغيرها من وسائل (التعبير) في الشعر الحديث. أما خروجه على الوزن التقليدي، والبيت ذي الشطرين. فقد كان مظهرا من مظاهر الاضطراب في قصائده. ولا سيما قصائد الديوان "جراح تغني".

وبذلك يكون الشاعر في رأي إحسان عباس قد أفرغ جهده في صقل القصيدة (الكلاسيكية) والاحتفال بمبدأ الجزالة. والتأثير الخطابي(١٢).

ومن يوازن آراءه هذه بآرائه في قصائد "وحدي مع الأيام" يجد فرقا كبيرا وبونا شاسعا بينهما: فهو هنا لا يتجاوز المضمون على حساب الشكل، ولا تهيمن عليه الأفكار النقدية التقليدية. ويتجنب النظر الانطباعي تجنبا تاما. ولا عجب في هذا فإن المدة التي تفصل بين المقالتين، وهي ليست قصيرة، شهدت تصانيفه النقدية العديدة: فن الشعر، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب، وعبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث. وبدر شاكر السياب في حياته وشعره (١٩٦٩) وترجماته المتكررة. وقد تجلى أثر ذلك كله في نقده.

ففي دراسته النقدية لشعر إبراهيم طوقان يبدو أثر هذا الجهاز المعرفي واضحا. فهو النكتة التي يستخدمها طوقان في وصف الشعر وكلمة Wit الإنجليزية التي تعني قوة اللمح. ويعزو تعريف الشاعر إبراهيم طوقان للشعر الجيد بأنه الشعر البسيط الذي يخلو من الصنعة البيانية الخطابية. وينبذ القاموس الشعري. ويتخلى عن كل ما هو مصطنع. ويقترب بأسلوبه من أسلوب النثر البسيط ليبدو وكأنه صرخة صاعدة من القلب. يعزو ذلك كله إلى الشاعر وليم بتلر ييتس(١٣) Yeats. فقد كان عمر فروخ قد روى في كتابه شاعران معاصران أن طوقان يأبى التفريق بين الشعر والنثر على أساس الوزن. فالشعر "عبارة نثرية موزونة لا أثر لكدّ الخاطر عليها، بل اتفق لها هي أن تكون موزونة(١٤)".

وقد رأى إحسان عباس في شعر إبراهيم طوقان ما يدل على أنه تأثر بالشعر الغربي عامة والشعر الإنجليزي خاصة. فقد تأثر بقصيدة بايرون رؤيا الدينونة Vision of judgement وقصيدة البلبل والوردة The Nightingale and the Rose للشاعر أوسكار وايلد(١٥) Oscar Wilde. واستنادا إلى روح الدعابة

إحسان عباس
ناقداً، محققاً، مؤرخاً



والتهكم والنكتة Wit استطاع إبراهيم طوقان مع توخي البساطة التي تقرّب الشعر من النثر العفوي أن يكشف الخلل في الأوضاع السياسية والاجتماعية، وأن يجعل -في الوقت نفسه- من شعره غذاء روحيا للشعب، ومصداق ذلك هذا المثال الذي يجمع بين خفة الروح وبساطة الأسلوب:

أنتم العاملون من غير قول بارك الله في الزنود القوية(١٦)

والحق أن الباحث لا يستطيع أن ينكر ما في هذه الدراسة من إضافة نوعية جديدة لمنهجه في دراسة الشعر. وتتمثل هذه الإضافة في المقارنة والموازنة بين شعر الشاعر وما اطلع عليه من الشعر الغربي وإن جاءت موازناته هنا مختصرة لا تشفي غليل القارئ، وتتمثل أيضا في التعريف بثقافة الشاعر من خلال شعره، وتحديد التيارات التي أثرت فيه، ناهيك عن الربط بين محتوى التجربة الشعرية والظروف السياسية والاجتماعية التي أحاطت بالشعر.

وهذا الملمح الأخير في نقده الأدبي يتضح بقوة في دراسة له عن أدب المقاومة سماها "أصابع حزيران والأدب الثوري" (١٩٧٠) وهي في الواقع نشرت قبل الدراستين السابقتين؛ ولا بأس في أن نقول إن الأجواء التي اكتنفت الدراستين هي نفسها التي أحاطت بالناقد عند كتابته لها. لذا نجده يؤكد -ابتداء- رفضه للأدب الذي يكتب من خلال رد الفعل المباشر. فكل الشعر الذي ظهر في أعقاب الخامس من حزيران (١٩٦٧) وتميز بالتعبير عن الصدمة أو الانتقاد الذي يرقى إلى جلد الذات لا يروق له أبدا، ولا يَحسُن أن يعد في الأدب الثوري. لأن الأدب الحقيقي -وإن كان لا يستطيع أن يتعامى عن ردود الفعل- إلا أنه لا بد أن يصدر عن رؤى صحيحة تصونه عن الانزلاق في رد الفعل الآنيّ. ومثال ذلك شعر توفيق زياد الذي لا يبلغ تأثره بصدمة حزيران حد الانهيار بل ظل صامدا يرى في الأحداث شيئا غير العار الذي يضخمه نزار قباني مرة، والبياتي مرة أخرى، فهو -أي توفيق زياد- يقول:

كبوة هذي، وكم يحدث أن يكبو الهمام
إنها للخلف كانت خطوة
من أجل عشر للأمام(١٧)

والشاعر الأصيل صاحب الرؤيا الراسخة لا يلجأ إلى التهويل الذي يحجب عنا حقيقة الواقع، وإنما يسعى في رأيه- إلى تفجير القوى الداعية للتغيير، وشحذ الإرادة، وذلك شيء تجلى في شعر فدوى طوقان، إذ تحولت بفضل هذه الرؤيا الواضحة إلى شاعرة مقاومة معبرة عن تحولاتها هذه بإعلان القطيعة مع الماضي:

فكيف الجرح يسحقني!
وكيف اليأس يسحقني؟
وكيف أمامكم أبكي؟
يمينا بعد هذا اليوم لن أبكي(١٨).

وهنا يتجلى اهتمام الناقد بالكشف عن موقف الأديب من الواقعية. وهذه الواقعية في نظره لا تكتفي بوصف الواقع كما هو بل لا بد لها من أن تكون إيجابية أي أن تنشد التغيير فتوجه الأضواء إلى القوى الكامنة في الواقع، القادرة على تغييره، ومن هنا كان نجاح فدوى طوقان في قصيدة حمزة(١٩).

فهو يستعرض ما ورد فيها من إشارات لموقع حمزة -النموذج الإنساني فيها- : الطبقي والاجتماعي. فهو كادح يأكل خبزه من عرق جبينه، وكد يده. ولهذا فهو أقدر على الصمود من غيره، لأنه بنضاله لا يخسر شيئا، عكس أبناء الطبقات الأخرى التي تجنح إلى الاستقرار والقبول بالأمر الواقع الذي يوفر لها المناخ المناسب للإثراء على حساب قضية الشعب. لهذا فإن حمزة لا يفتأ يؤكد أن الهزيمة -وإن حدثت- والجرائم -وإن زادت أو اتسعت- فلا بد أن يأتي يوم تنتصر فيه إرادة الشعب:

هذه الأرض امرأة
في الأخاديد وفي الأرحام سرُّ الخصب واحد
قوة السر التي تنبت نخلا وسنابل
تنبت الشعب المقاتل(٢٠).

ومن يعيد النظر في مثال إحسان عباس ورأيه فيه يجده يلتقي مع جورج لوكاش في التفريق بين الطبيعية -التي تكتفي بوصف الواقع كما هو- والواقعية التي تسلط الأضواء على القوى الكامنة القادرة على تغييره(٢١). وفي قراءته لرواية غسان كنفاني (أم سعد) التي عدها مجموعة قصص دون أن يعنى بتوضيح الأسباب، يواصل التركيز على هذه الفكرة. فأم سعد امرأة بسيطة تعيش في أحد المخيمات قرب بيروت وقد استوعبت الواقع تماما واستطاعت أن تلمح فيه هاتيك القوى التي تستطيع أن تغيره. وطريقتها في التعبير عن هذه الرؤيا (الثورية) عود الدالية اليابس تصر على زرعه ليفاجأ الراوي بعد قليل بأن العود مع حاجته إلى قليل من الرطوبة شق التراب بعنفوان. وقد رأى فيه الناقد رمزا لسعد الذي حمل سلاحه ليناضل مع رفاقه. فأصبح هو، وهم، حقيقة نابتة في بيئتهم، وأصبح عودهم شديدا مع الأيام، والأمل هو القوة الموجهة كالنسغ الذي يغذي النبتة النامية(٢٢). وهذا التشخيص لموقف الكاتب غسان كنفاني يثبت أن الناقد وإن عني بالكشف عن موقف المبدع من واقعه، إلا أنه لم يغفل عن الجانب الفني. بمعنى أن الواقعية بلا فن ليست واقعية. وهكذا نجد موقفه إزاء الرمز في رواية " أم سعد" يساند موقفه من المضمون الإيديولوجي للرواية. وبهذا تجتمع لديه الاستجابة الذوقية الانطباعية بالاستجابة السوسيوتاريخية والاستجابة الفنية الأدبية. وبما أن هاجس الناقد هنا كيان ثلاثي الأبعاد: الذوق أولا، ثم المحتوى، وأخيرا التشكيل الفني، فقد رأينا في نقده لروايات غسان كنفاني الأخرى، لا سيما رجال في الشمس (١٩٦٣) وما تبقى لكم (١٩٦٦) بحثا في فكرة تندمج فيها الأبعاد الثلاث وهذه الفكرة هي: "الجسور والعلاقات"(٢٣).

وقد تتبع الناقد موقع الكاتب القصصي من العلاقة بين الحياة والموت، ومن أي علاقة تنشأ بين الأشخاص والعالم الخارجي. وقد تطورت رؤية غسان لهذه العلاقة في رأيه من الفزع من الموت إلى مرحلة اتسمت بالإحباط، واليأس، وقد

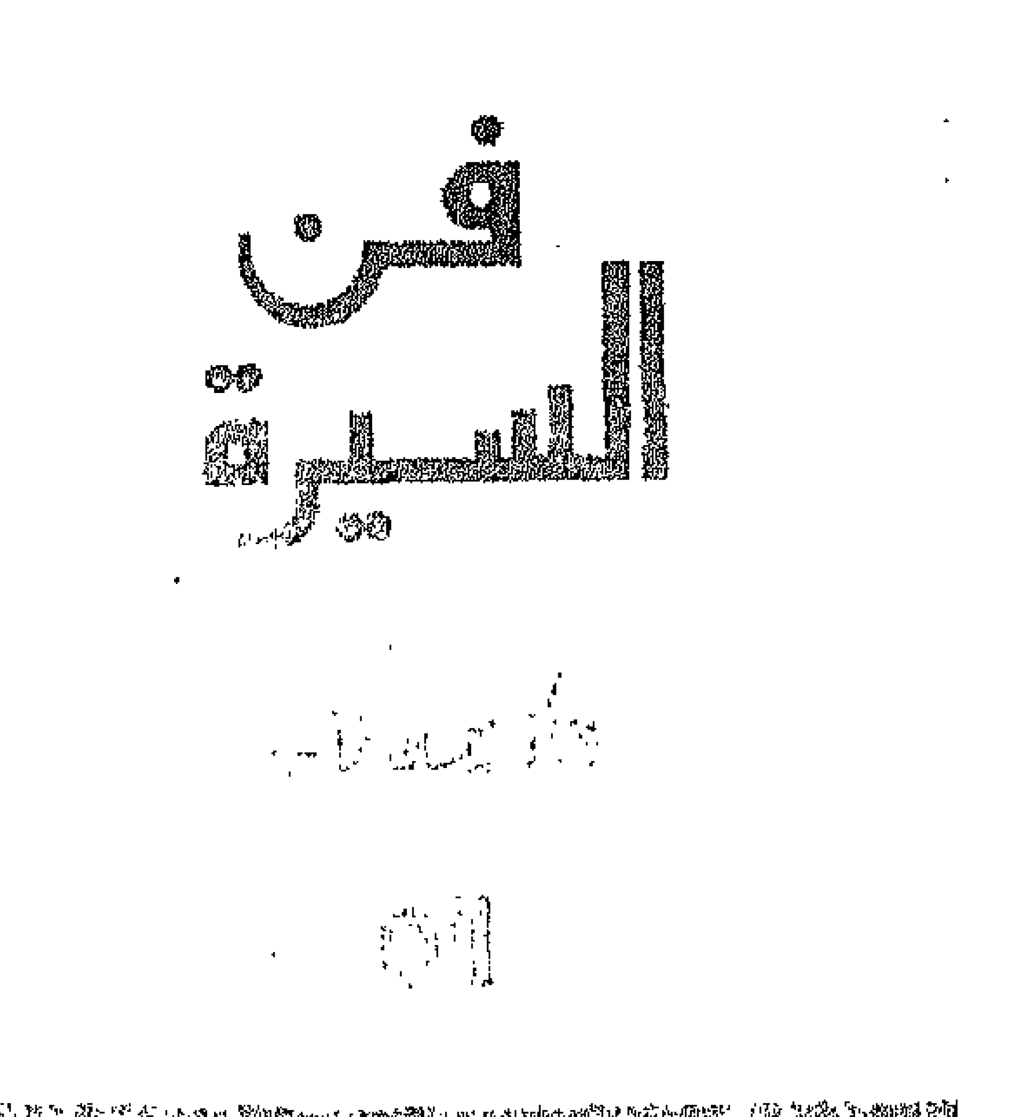
وصفها الناقد بتعبير لا يخلو من دلالة وهو: فصم العلاقة، أو تحطيم الجسور، من خلال التعبير عن صعوبة فهم العلاقة بين الحياة والموت. أو بين الشخص وما يحيط به كعدم إدراك العلاقة بين الراعي والقطيع في قصة "الخراف المصلوبة" وغيرها من قصص تقوم على التشكيك بالعلاقات(٢٤). ثم تطورت هذه الرؤيا لتجتاز برزخا آخر "شبه العلاقة". أي أن الجسور والعلاقات تغيب لتنشأ عوضا عنها أوهام وتصورات محمومة تحاول أن تكون بديلة لتلك العلاقة. وهذه بدورها تؤدي إلى شيء آخر "اللاعلاقة". والنوع الأول شبه العلاقة أخف وطأةً على الشخصية من اللاعلاقة، وهي- أي اللاعلاقة- تتجلى في عرض الكاتب لاحتياجات العجوزين الأساسية في قصة "رأس الأسد الحجري"(٢٥). ونوع رابع هو: خضوع العلاقات لقانون التكيف، وتمثله "أم سعد" التي عبرت عن نسبية العلاقة بعبارة "خيمة عن خيمة تفرق"(٢٦).

وقصص غسان عموما مع اشتمالها على هذه الصور الأربع تراوح بين بناءين: أحدهما ظاهري، والآخر باطني.

وقد يبدو المبنى الظاهري طاغيا، فيظن القارئ- من الوهلة الأولى- أن الكاتب لا يتخطاه إلى غيره. وهذا ما وقر في ذهنه هو حين قرأ رواية "رجال في الشمس" للمرة الأولى. ولكنه حين أعاد قراءتها بعد حقبة من الزمن تكشف له أن وضوح الشخصيات، والحوار، والإمعان في التفاصيل، التي تصور الواقع تصويرا يكاد يكون حرفيا، يخفي في داخله بنية أخرى يمكن إدراكها عن طريق التفسير الرمزي. فاختيار سائق الشاحنة من الفلسطينيين، واختيار الصفات الأساسية التي تغلب على شخصيته، ومنها كونه خصيا فاقدا لرجولته، ماديا شديد الحرص، لعرفنا أنه يرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة التي أضاعت الوطن، وفرطت في الحقوق. فالمراوغة والخداع، والكذب، وجلها صفات التقت فيه، تعمق الإحساس بأنه رمز، وأن القيادات التقليدية العميلة هي المرموز لها(٢٧). واختيار الكاتب للشخصيات الأخرى التي تمثل أجيالا ثلاثة، وللبيئة المقصودة: الصحراء أولا ثم الكويت: كل ذلك يرمز إلى عجز هؤلاء الأشخاص /الأجيال/ وتسليم قيادتها طوعا لشخص مخادع مراوغ من أجل أن تترك الأرض الخصبة إلى حيث المقلاة(٢٨).

ويتتبع إحسان عباس الشيفرات السردية في رواية "ما تبقى لكم" فيشده رمز الساعة (مؤشر الزمن) الذي يدق باستمرار. والجنين الذي ينبض هو الآخر باستمرار وتدرك حركاته الصغيرة في رحم الأخت (مريم) والشهوات تدق. ومجاديف القوارب تدق. وأما السكين التي تغوص عميقا في جسد زكريا فهي الأخرى رمز. فهي الأداة التي ستنهي الخيانة الكريهة، وتنهي بذلك مرحلة من الاستكانة والتسويف و اللامبالاة(٢٩).

وبهذا يضيف الناقد لما تراكم من معايير وضوابط لقراءة النص الأدبي معيارا جديدا تجاوز فيه الذوق، وقيمة المضمون، وسلاسة الأسلوب، وهو أن يتضمن العمل الفني بنية عميقة داخلية يتوصل إليها القارئ عن طريق التأويل، والكشف، لا عن طريق القراءة الأولى أو المقاربة السطحية التي لا تنم عن خبرة ولا عن اهتمام أو عناية. فقراءة قصص غسان كنفاني وفقا لهذا المعيار ينبغي أن تنبني على مشاركة القارئ المؤلف في إنتاج الدلالة الأدبية عن طريق الاستنطاق لا عن طريق استنتاج المعنى.



أحدث ما كتب من نقد في أدب الأردن وفلسطين دراسته "نظرة في شعر حسني فريز"

ويتضح من وقفاته المتأنية إزاء بعض القصص والروايات أنه قادر على اكتناه العالم الداخلي للشاعر، مما يجعلنا نتساءل لماذا اقتصر في دراساته على الشعر ولم يتوسع في نقد القصص و الروايات مع أن ملاحظاته حول سداسية أبي سلام وروايات غسان كنفاني وقصص زين العابدين الحسيني (١٩٧٤) وسلوى البنا ملاحظات تنزله منزلة متقدمة بين نقاد القصص.

ولعل أحدث ما كتب من نقد في أدب الأردن وفلسطين هو دراسته الموسومة بنظرة في شعر حسني فريز (١٩٩٣). والعنوان نفسه يوحي بأن هذه الدراسة كغيرها من الدراسات: "نظرة في شعر إبراهيم طوقان" مثلا، غلب عليها التسرع وعدم الأناة. وامتازت أحكامه فيها بالصرامة التي تجرد الشاعر من كل فضيلة أدبية إلا فضيلة الأخذ والاقتباس.

فقد لاحظ على صاحب "هياكل الحب" أنه في بعض الأحيان لا يقيم الوزن. وأن عباراته مرتبكة لا سيما تلك التي لا تخلو من اللكنة المدرسية كعبارة "فوق الإجادة" و اللجوء إلى الحشو في زيادة مفتعلة لإكمال البيت بعد تمام المعنى. ويأخذ عليه أيضا الاقتباس من بعض المتقدمين أمثال ابن زيدون، وابن الرومي من غير أن يرتقي إلى مستواهما الفني(٣٠). والحب في شعره أحادي الاتجاه أي أنه محض أوهام، وتصورات، تخامر النفس، بدليل قوله:

ولكن أشتهي يا رب قلبا   يشاطرني المحبة والسرورا

فالحب عنده لم تخالطه المشاعر الرومانسية التي نجدها عند المعاصرين أمثال الشابي، والتيجاني، وعلي محمود طه المهندس، ومحمود حسن إسماعيل، أو أي من شعراء المهجر. وممّا أضعف شعر الحب عنده ذلك الصراع الذي يتكرر لديه بين العفة والشهوة(٣١). ويكاد الناقد ينفي عن المرحوم حسني فريز صفة الشاعر ليلصق به صفة المسرحي، مؤكدا أن استعداده الفطري أي موهبته في استيعاب الأساطير الإغريقية وتصوير الأشخاص في العمل الدرامي استعداد لا بأس به، إلا أنه- للأسف- لم يستثمر هذا الاستعداد، فبقيت مسرحياته أشبه بقصائد غنائية تغلب عليها

المناجاة(٣٢).

وقد تناول إحسان عباس عددا من القصص لهند أبو الشعر كاشفا عما فيها من رموز ولا سيما قصة الحصان. والتفت أيضا إلى الرموز في القصائد القصار لدى الشاعر محمد القيسي في ديوانه "كل هذا البهاء وكل شفيف"(٣٣) وعدد هذه القصائد نحو خمس عشرة قصيدة لا تتجاوز الواحدة منها الثلاثة أسطر. وقد اتسم أسلوبه في دراسة هذه القصائد بالمنحى التفسيري فالرموز فيه تحتاج إلى من يقرأ الشيفرة، فالمناديل هي أسرار النساء، والشجرة رمز لاستمرارية الحياة يناقض الرمز المتمثل في الإنسان الذي لا بد أن يهرم ويشيخ ويقطف من ثمار المنون. والبرقوق الذي يتكرر في القصائد يرمز بلونه الخاص إلى توهج الشباب فهو هديته إلى الشجرة أمّا انبلاج الهلال على شكل منجل فيراه إحسان عباس إيذانا بحصاد الإنسان. وبارتباط هذه الرموز بعضها ببعض يستنتج الناقد أن قصيدة القيسي "مرثية شجرة" لا تعدو أن تكون "مرثية الشاعر نفسه، وأنه يتمنى لو أن الشجرة لا تموت ليبتعد عنه هو شبح الموت(٣٤)".

وبهذه الطريقة يرى إحسان عباس أن الكثير من الحجب التي تفصل بيننا وبين شعر القيسي سوف تتساقط: ولعله أدرك قبلنا هذا المنحى الجديد في نقده، وهو الاتجاه إلى التفسير، يقول: "إن دراسة القصيدة القصيرة في شعر محمد القيسي تحملنا على اتباع منحى جديد، وهو اقتران الموضوع بملاحظات تفسيرية(٣٥)".

وتحصيل الحاصل أن ما كتبه إحسان عباس من نقد حول الأدب في الأردن وفلسطين أدنى وفرة مما كان يأمله القارئ والمبدع. وأن هذا النقد الذي كتبه في أزمان متباعدة يرسم للمتأمل ملامح من تطور رؤيته النقدية ومنهجه في تحليل الأدب الحديث عامة ومقاربة الشعر على وجه الخصوص. فقد ابتدأ ذوقيا انطباعيا ثم تحول إلى ناقد يركز على المضمون (تجربة كمال ناصر) فالتركيز على المقارنة بين شعر الشاعر وما اطلع عليه من شعر غربي (طوقان) إلى نقد يهتم بتوضيح الموقف من الواقعية في الأدب، وهل هي الاكتفاء بتصوير الواقع مثلما وجدنا لدى نزار قباني، أو البياتي (بكائية إلى شمس الخامس من حزيران) أم هي الواقعية التي تسلط الضوء على القوى الكامنة الصاعدة من عفونة الواقع الرامية لتغييره والثورة عليه، وإعادة ترميمه، متخذا من بعض شعر المقاومة (توفيق زياد) وفدوى طوقان، والقاسم، ودرويش أمثلة جيدة يؤكد فيها على الفارق الكبير بين الطبيعية والواقعية؟ وقد أضاف إلى معاييره المنهجية هذه معيارا آخر هو البحث في فنية الأثر: سداسية إميل حبيبي، والرمز في قصص غسان كنفاني، ورواياته، معتمدا على تحليل الشيفرات السردية. إذا ساغ التعبير- مثل اعتماده على تحليل الشيفرات الشعرية (شعر محمد القيسي) وهو في مطلق الأحوال يتجنب المواربة في نقده إلى حد قد يبدو فيه قاسيا حادا، لا سيما في نقده لـ"وحدي مع الأيام" و "هياكل الحب".

الهوامش:

١. إحسان عباس، الزيتونة الملهمة، فصل في كتاب من الذي سرق النار، إعداد وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط أولى، ١٩٨٠ ص ١٨٧.
٢. المصدر السابق، ص ١٨٨.
٣. المصدر نفسه، ص ١٨٨.
٤. نفسه ص ١٨٩.
٥. نفسه ص ١٩٠.
٦. نفسه ص ١٩١.
٧. نفسه ص ١٩٢.
٨. نفسه ص ١٩٢.
٩. إحسان عباس: كمال ناصر. مقدمة الأعمال الشعرية، فصل من كتاب سبق ذكره، ص ٢١٠.
١٠. السابق نفسه ص ٢١١.
١١. السابق نفسه ص ٢١٢.
١٢. السابق نفسه ص ٢١٣- ٢١٤.
١٣. إحسان عباس: نظرة في شعر إبراهيم طوقان، فصل من الكتاب السابق، ص ٢١٨.
١٤. السابق نفسه ص ٢١٧.
١٥. السابق نفسه ص ٢١٨ وانظر إبراهيم خليل (٢٠٠٠) الضفيرة واللهب، البلبل والوردة بين أوسكار وايلد وإبراهيم طوقان، منشورات أمانة عمان، عمان، ط١ ص ص ٢٦١ - ٢٧٤
١٦. إحسان عباس: السابق نفسه ص ٢١٩.
١٧. إحسان عباس: أصابع حزيران والأدب الثوري، فصل من كتاب من الذي سرق النار، مرجع سابق ص ٢٤٩ - ٢٥٠.
١٨. السابق نفسه ص ٢١٥.
١٩. المصدر السابق ص ٢٦٤.
٢٠. السابق نفسه ص ص ٢٦٤-٢٦٥.
٢١. كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد العكام، دار الفكر، دمشق، ط١ ١٩٨٢ ص ٧٦ - ٧٧. وانظر إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط١، ٢٠٠٣ ص ٦٩ - ٧٠.
٢٢. إحسان عباس: أصابع حزيران، السابق ص ٢٢٦.
٢٣. إحسان عباس: فكرة الجسور والعلاقات في قصص غسان كنفاني، فصل من كتاب من الذي سرق النار، مصدر سابق ص ٣٦٠.
٢٤. السابق نفسه ص ص ٣٦١. ٣٦٥.
٢٥. السابق نفسه ص ٢٦٥.
٢٦. السابق نفسه ص ٢٦٦.
٢٧. السابق نفسه ص ص ٣٧٥ - ٣٧٦.
٢٨. السابق نفسه ص ٣٧٧
٢٩. السابق نفسه ص ٣٨٠.
٣٠. إحسان عباس: نظرة في شعر حسني فريز، فصل من كتاب: أديبان معاصران، جامعة عمان الأهلية، عمان، ط١، ١٩٩٣ ص ٤١ - ٤٣.
٣١. السابق نفسه ص ٤٤.
٣٢. السابق نفسه ص ٤٥.
٣٣. صدرت الطبعة الأولى منه في باريس (١٩٩٢) والطبعة الثانية منه صدرت بعنوان "اذهب لأرى وجهي" في دار الأداب، بيروت، ١٩٩٥. وقد أعيدت الطبعة للمرة الثالثة في جامع الأعمال الكاملة للشاعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٣٤. نشرت مقالة إحسان عباس هذه في الدستور الأردنية، ٢٣/٤/١٩٩٣. وأعيد نشرها في كتاب: "المغني الجوال" تحرير محمد العامري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ ص ٢٥٦ - ٢٦٠.
٣٥. السابق نفسه ص ٢٦١.

معجم الوأد - النزعة الذكورية في المعجم العربي

هيثم الحاج علي - مصر

مدخل

يهتم د. محمد فكري الجزار - من حيث التخصص العلمي باتجاهات النقد الادبي الحديث وله في هذا المجال عدة مؤلفات اهمها:

- الخطاب الشعري عند محمود درويش.
- لسانيات الاختلاف - الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص الشعري في شعر الحداثة.
- العنوان وسيمسوطيقا الاتصال الادبي.
- فقه الاختلاف.

غير ان معظم هذه الاعمال لا تقف عند حدود ظاهر التخصص العلمي في النقد الادبي كما لا تقف عند حد مناقشة النصوص الادبية وتحليلها بل تعمد في اغلب الاحوال بمزج رؤى علمية وفلسفية وتاريخية إيمانا منه - كما يتضح في معظم اعماله - بأهمية تراسل العلوم.

وفي هذا الصدد تبدو أهمية اللغة بمستوياتها - التخاطبية والإنشائية في تكوين وعي المتحدث بها وثقافته وهو المنطلق الاول الذي يبدأ منه كتاب (معجم الوأد) الذي يهدف كما ينص في المقدمة الى الوصول الى شخصية عربية غير فصامية ومجتمع تتضافر زواته جميعا في آليات منسجمة ومتناغمة لصناعة مستقبل افضل وذلك في اطار ثقافة نقدية مختلفة واختلافية تسترجع لتراجع وتستعيد لتسائل وتمتحن ولا تتعالى على ماضيها.

فالكتاب على هذا ليس مجرد تحليل للخطاب المعجمي بقدر ما هو محاولة لاعادة الرؤية، رؤية هذا الخطاب اللغوي على اساس من مستجدات تاريخية ومعجمية. انه - اذن - بمثابة محاورة للثوابت اللغوية التي اسست في مجتمع قديم ورؤيتها بصورتها الجديدة ومن هنا تبدو نقطة الانطلاق الاولى في هذا الطريق واكثرها صعوبة الالفاظ الخاصة بالمرأة التي يبدأ منها هذا المشروع اعتمادا على عدة نقاط اهمها تضارب الدعوات ما بين خروج المرأة وتحررها الكامل وعودة المرأة الى البيت ليست في ان تتعلم فقد تعلمت ولا في ان تعمل فقد عملت انما القضية في القاعدة الاجتماعية - الدينية والثقافية والاقتصادية فضلا عن اللغوية - هذه التي ارتكز عليها تعليم المرأة وعملها. هذه القاعدة التي ظلت محكومة بمنظومة رموزية بدوية وبدائية تنطوي في جوهرها البنائي على تهديد لكل من تعليم المرأة وعملها معا.



انه - اذن - الاساس الذي يربط المنظومة اللغوية بذهنية ما، والذي يجعل من قبيل العبث النظر الى ثبات اللغة بوصفه اداة للتعبير عن تشكيل التطور الاجتماعي المفترض من دون النظر الى ان ثبات اللغة يدل على تعسف وعنف ذهني يمارسه حملة هذه اللغة ضد مكوناتهم وتاريخهم.

واذا كان الكاتب يهدف الى تحليل المعجم وخطابه من هذا المنطلق فهو يبدأ مما يراه واحدا من اهم مكوناته وهو العلاقة بين المذكر والمؤنث في الفاظ المعجم كخطوة اولى ربما تتبعها فيما بعد كما يشير وكما نظن خطوات يستكمل بها جوانب مشروعه المحفوف بالكثير من المخاطر، حيث ينتبه الكاتب - في المقدمة الى عدم التمييز عند الحديث عن اللغة العربية بين الوعي اللغوي والوعي الديني حيث يتضافر الوعيان في صناعة اوهام معرفية عند كل من اللغة والدين ما فتأت تُتداول باعتبارها مسلمات في الثقافة العربية المعاصرة، وهو ما سبب عدم وجود اي اشارات زمنية في المعجم العربي على الرغم من كونه على المستوى التوثيقي كان من الواجب ان يكون كذلك وهو ما يبرره الكاتب بأن اللغويين العرب قد رأوا ان الموسم الزمني للمجموع اللغوي سوف يعرض ايمانهم للتورط في رؤية تطورية للغة وهو الشكل الذي سيمنع فاعلية وصف لغتهم التي تعتبر قديمة الان بانها هي الفصحى المطلقة مما ادى الى استبدالهم التقسيم الزمني بالتقسيم الجغرافي بين البادية والحضر وهو ما يؤدي بالكاتب الى تعامله مع المعجم بوصفه وثيقة عقدية اكثر منها لغوية وعلى هذا الاساس يقسم الكاتب كتابه الى اربعة اقسام تعقبها خاتمة وتوصيات.

القسم الاول: المعجم (فوق- جنسي):-

ويتعرض هذا القسم لالفاظ تبدو على ظاهرها تتمتع بعدم التمييز الجنسي بين مذكر ومؤنث غير انها في حقيقتها ليست كذلك نتيجة لما يراه الكاتب ويسميه بـ (إكراهات الجماعة الاجتماعية للغة) وكذلك نتيجة لاعتبار المعجم في الاساس خطابا لغويا ايديولوجيا ذلك لان اللغة جزء من الثقافة وهي وسيلة تمثيل هذه الثقافة تلك التي تميز في الاساس بين المذكر والمؤنث ويمثل الكاتب للمعجم الـ (فوق-

جنسي) بالفاظ مثل:- أنسان - برية - بشر- خلق وردي... وهي الالفاظ التي تمثل في دلالتها الظاهرة اي تفريق بين مذكر ومؤنث غير انه في تحليله لها يخرج بنتائج مغايرة فمثل كلمة (إنسان) ويستشهد فيها باقوال ابن منظور في لسان العرب في مادة (أنس) الانسان معروف والجمع الناس، مذكر وقد يؤنث على معنى القبيلة او الطائفة في اشارة الى ان الاصل مذكر وان التأنيث يحدث لعلة وصفية تنقل المفردة من دلالتها الاصلية الى دلالة اخرى كما يستدل الكاتب - كذلك - بقول ابن منظور في المادة نفسها (الإنس والبشر الواحد انسي.. ولا يقال انسانة والعامة تقوله). ويتضح هذا المعنى في ان الاصل الفصيح للكلمة مذكر غير ان ابن منظور يرى في لفظة انسانة استخداما عاميا خارجا على الاعراف اللغوية وهو ما يشير اليه الكاتب بانه ناتج عن الحس العام باتلتطور الاجتماعي الذي يجب حتما ان تتواءم اللغة معه لا ان تتحكم فيه وهو الحس الذي رد الى المرأة استقلاليتها وماهيتها الانسانيتين بما تلائم الطور الحضاري الجديد المفارق للطور البدوي الذي يتمسك به المعجم. ولا نترك هذه المفردة دون ان نشير الى استشهاد الكاتب بمقولة اخرى لابن منظور في مادة (نسا) حيث يقول: (النسوة: النساء) وترك العمل وهو ما يقرن بين المرأة والسهو، بما يدعم حسب اشارة الكاتب الاستلاب الذكوري للحديث حيث يلعب الذكر والمذكر دور المركزية للنوع الانساني ولا تمتلك الانثى لا نوعها ولا لغتها ولا ماهيتها الا بالتحاقها بذلك الذكر خاصة اذا تشابهت في هذا الصدد حروف (ذكر) مع الفعل (ذكر).

القسم الثاني: المعجم (جنسي. تمييزي)

ويشير الكاتب في هذا القسم الى ان قدرة اللغة العربية انها جُمعت ثم دُرست اعتمادا على فترة زمنية ذكورية ومن جغرافيا محددة بدقة هي البادية (الذكورية كذا) وبذكاء فطري يبلغ اقصى فاعلية له في الدفاع عن الذات والهية البدويتين حيث يتم تحصين كل من التاريخ والجغرافيا عقائديا بزعم اهمية الاثنين في تحصيل اللغة القادرة على فهم لغة القرآن الكريم وحفظها ويستدل الكاتب على ذلك بثنائيات من الالفاظ مثل (ذكر - انثي)، (مرء - مرأة)، (رجل - لا مقابل) (نساء- لا مقابل) حيث يكشف المعجم - معجم الفاظ القرآن الكريم في اشارته عن نقطة مهمة حين يوضح ان (الذكر - الانثى) وهو المعجم ذاته الذي يقول في مادة ضد ضدت فلانا ضدا اي غلبته وخصمته فانا له ضد ليكشف عن علاقة صراع متأصلة داخل تلك اللغة الموسومة بالذكورية وهي اشارة لا يمكن وصفها بالمصادفة ذلك لان اللغة ليست مجرد بنية شكلية فقط بل وتتجاوز ذلك الى الحياة كفعل والتعبير عنها.

ويدعم ذلك، كما يشير الكاتب، ما تشير اليه القيمة الاجتماعية لمدلول لفظ (ذكر) لدي ابن منظور حين ينسب اليها صفات يجب ان تحقق في حاملها لتتحقق له يقول (ورجل ذكر اذا كان قويا شجاعا انفا ابيا) بما يعني ان ذكورة الرجل لا يمكن ان تحقق الا بتضافر هذه الصفات. واذا رجعنا الى معنى الضد (الانثى) فستكون الاشارة ان انوثية الانثى لا تتحقق الا بكونها ضعيفة، جبانة، مبتذله، مهينة وهو ما يؤكده لسان العرب حين يقول (الانثى خلاف الذكر من كل شيء).

وفي حديثه عن كلمة اناث يؤول ابن منظور الاية القرآنية (ان يدعون من دونه الا اناثا) تأويلا يتجاوز به حسبما يشير الكاتب - النص القرآني نفسه الذي يذكر من الهة العرب (أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الاخرى) حيث يشير الى تجاوز ابن منظور هذه الايات التي تشير الى عبادة العرب لآلهة اناث فهو يتأول الاناث بالموات متجاوزا رمزية الصنم الى مادته ومسويا بين الجماد والموات لتصبح عنده مخاطبة المواد - الذي هو غير الحيوان على اساس كونه في الاصل اناثا، لتخرج بذلك عنده الانثى خارج الدائرة الانسانية والحيوانية لتبقى جمادا، يقدر ثمنها بقدر دورها الوظيفي للرجل / الانثى مثل اي شيء اخر وهو ما يدعمه تطابق الانثى والارض خاصة في علاقة كل منهما بالذكر وليصبح الذكر اصلا وتصبح الانثى فرعا.

القسم الثالث: المعجم (تحت. جنسي)

يبدأ الكاتب في هذا القسم بالاشارة الى رمزية وأد البنت برغبة الرجل في قتل الام المسيطرة في المجتمع الامومي الذي تسوده وتتزعمه المرأة لكي تتحقق له ذكورته وسيادته.

وهو في هذا القسم يناقش الفاظا مثل (زوج، زوجة) للرجل والمرأة و(ابن - بنت)، حيث يقول ابن منظور (الزوج: المرأة، الزوج: المرء) ويشير الكاتب الى ان هذا الايجاز المخل يقارب دائرة الخطأ المقصود فالمرأة والمرء ليسا زوجين ما لم يدخلا الطقس الاجتماعي المشترع للممارسة الجنسية ليكون ذلك مقدمة لارساء التصور البدوي لهذه العلاقة حيث اشارته في موضع اخر الى ان الرجل يشتمل على امرأته كاشتماله على الثوب حتى لا تكاد تخرج يدها وفي ذلك ايضا اشارة الى استعلان الرجل بوصفه ذكرا وزوجا واستتار الانثى المرأة، الزوجة حتى لا تبين اطلاقا فتصبح السيادة - هنا- ذكورية خالصة لا تصلح لها المرأة من حيث كونها مستترة لكونها زوجة.

القسم الرابع: فوبيا الانوثة. او الرجل المريض

وفي هذا القسم يشير الكاتب الى قانون الصدفة الذي اسهم في انتقال الذكر تاريخيا واجتماعيا من مرحلة كونه الادنى الى مرحلة السيادة وهو ما يجعل قلقه على الوضعية الاجتماعية التي حازها يبدو كدافع ملائم لكي يتدنى بالمرأة الى حد التشييء ويتعالى بذكوريته الى حد التأليه ويعرض الكاتب الاطوارلا الحضارية لهذا الخوف بدءا بأسطورة تسمية مدينه (اثينا) بإسم الالهة وليس بإسم الاله (بوسيدون) وغضب بوسيدون لذلك ومعاقبته المدينة بعدم منح أرضها صفة الخصوبة ثم فرض الرجال على النساء من جراء ذلك ثلاث عقوبات هي عدم منحهن حق التصويت العام وانتساب الأبناء الى الآباء لا الى الأمهات كما كان

يحدث من قبل واسباغ لقب (الاثيني) على الرجال فقط دون النساء.

وانطلاقاً من تلك الرؤية ينتقد الكاتب ما يقرره فرويد في تحليلاته المعتمدة على توهماته المتمركزة حول القضايا الجنسية لتنظم بناء سيكولوجياً للإنسان الذي ينشأ طفله الذكر يعاني من خوف الخصاء، والأنثى تعاني من حسد القضيب. وينتقد الكاتب تلك الرؤية على اساس أن فرويد يهمل أن الهوية الجنسية للطفل (كوعي) هي ناتج تأهيل اجتماعي وليست محض مفاجأة اختلاف.

وبذلك يناقش الكاتب الألفاظ التي عولجت مجازياً داخل المجتمع البدوي، منطلقاً من علاقة التوازي في بيت الحارث بن حلزة:

وأحبها وتحبني ويحب ناقتها بعيري

لتبدو الموازاة بين الرجل والبعير، وبين المرأة والناقة هي محض انتقال بالعلاقة الجنسية الى حقل حيواني لم يتعلم العفة من ألفاظ القرآن (لامستم) و(باشرتم)، بل ألفاظه بدوية خالصة البداوة والحيوانية.

الخاتمة والتوصيات:

لا تقل الخاتمة أهمية – في إثارتها للجدل - عن نص الكتاب الذي يثير قضايا متعددة لعل أهمها يتمثل في:

١ - أن اللغويين والنحاة العرب لم يرجعوا الى القرآن بوصفه المؤسس للخطاب النحوي واللغوي، لكنهم رجعوا الى البادية المحددة تاريخياً بعصر الإستشهاد اللغوي المحدد بدوره بوفاة الشاعر ابراهيم بن هرقة (١٦١ هـ). وهم في استعانتهم بالقرآن لا يقعدون على أساسه بل يجعلونه قرينة لما نطقه العرب في كلامهم، أو يجعلونه دليلاً على جواز النطق بالشاذ عن القاعدة، ليبقى دوره - لغوياً - محصوراً في عباراتهم: وشذ في القرآن... التي تتواتر في كتب النحاة.

٢ - أن مشكلة مفسرينا أنهم لم يصطلحوا على حدود علمهم، وانها يجب أن تكون محددة بالنص المفسر خصوصاً حين يكون دينياً، ولما لم يفعلوا هذا لم يتمكنوا من وضع تفاوت آي القرآن الكريم وضوحاً وغموضاً حيث أراد منزلها سبحانه وتعالى، ومن ثم فقد توسلوا بكل شيء يفتح دلالة النص ولو عنوة.

٣ - وللسبب السابق ذاته فإنه يبدو وأن العقلية الذكورية البدوية للمفسرين لم تجد في القرآن الكريم عوناً على تصوراتها، ومن ثم فقد التجأت الى التوراة تؤول بها الكتاب الذي حكم قطعياً بتحريفها، تأويلاً يتفق والمجموع اللغوي البدوي.

وعلى ذلك فقد ختم الكاتب كتابه بعدة توصيات نوردها كما هي:

أولاً: التوقف عن إسباغ القداسة على لغتنا العربية فهي ليست أكثر من منظومة رمزية ابدعناها ونبدعها وسنواصل ابداعها على مدى من متغيرات حياتنا من معرفة وحضارة.

ثانياً: التوقف عن الإعلاء غير الموضوعي للعربية البدوية في المعاجم القديمة ووضع هذه العربية داخل شروطها الزمانية والمكانية والثقافية. مما سيحتم إعادة النظر في شروط الصحة والخطأ، والفصيح والركيك والسماعي والقياسي.

ثالثاً: الشطب بقوة على التأويلات التي يعج بها المعجم العربي ولنا أن نضع تأويلاتنا الخاصة للأشباه والنظائر بما يناسب تداولياتنا المعاصرة.

رابعاً: إقامة علاقة صحيحة بين القرآن الكريم من جهة وبين المجموع اللغوي والأدبي وفق مبدأ حاكمية اللغة القرآنية على هذا المجموع. وفي هذا الصدد يجب تنقية المعجم - ليس اللغوي فقط - وإنما معاجم ألفاظ القرآن الكريم أيضا من التصورات التي تتناقض مع الرؤية الكونية التي يطرحها الخطاب القرآني ومن هذا إعادة الاعتبار اللغوي للحديث النبوي الشريف ولدوره في الدرس المعجمي واللغوي.

خامسا: إعادة النظر في أبواب ومواد المعجم العربي وما يقع تحتها من دلالات معجمية لكثرة تكرار هذه الدلالات تحت مداخل مختلفة؟

سادسا: تخليص الخطاب المعجمي من التصورات التي تخص مراحل تاريخية أو حضارية ماضية والتأكيد على الحد الدلالي الأدنى للمادة المعجمية.

سابعا: مراجعة قواعد النحو والصرف لتخليصها من فلسفة لا تخص اللغة بقدر ما تخص هؤلاء الذين قاموا على تقعيدها.

ثامنا: مراجعة مناهج الدراسات اللغوية في المدارس والجامعات لتخليصها من كل ما يمت للبداوة (اللغوية) بصلة والتأكيد على اختلاف القيم بين عصر لغوي مضى وعصر لغوي نعيشه.

تاسعا: تشكيل لجنة من التخصصات العلمية كافة إنسانية وتطبيقية ولغوية لمراجعة المعاجم العربية الحديثة.

عاشرا: تشكيل لجنه من اللغويين لوضع معاجم لغوية للعصور الإسلامية من خلال المادة المكتوبة لردم الهوة بين المعاجم القائمة والمجتمعات العربية في العصور المختلفة.

حادي عشر: وضع معجم لغوي عصري متطور يعتمد على اللسانة الاجتماعية القائمة بالفعل واعتماده في المؤسسات التعليمية كافة.

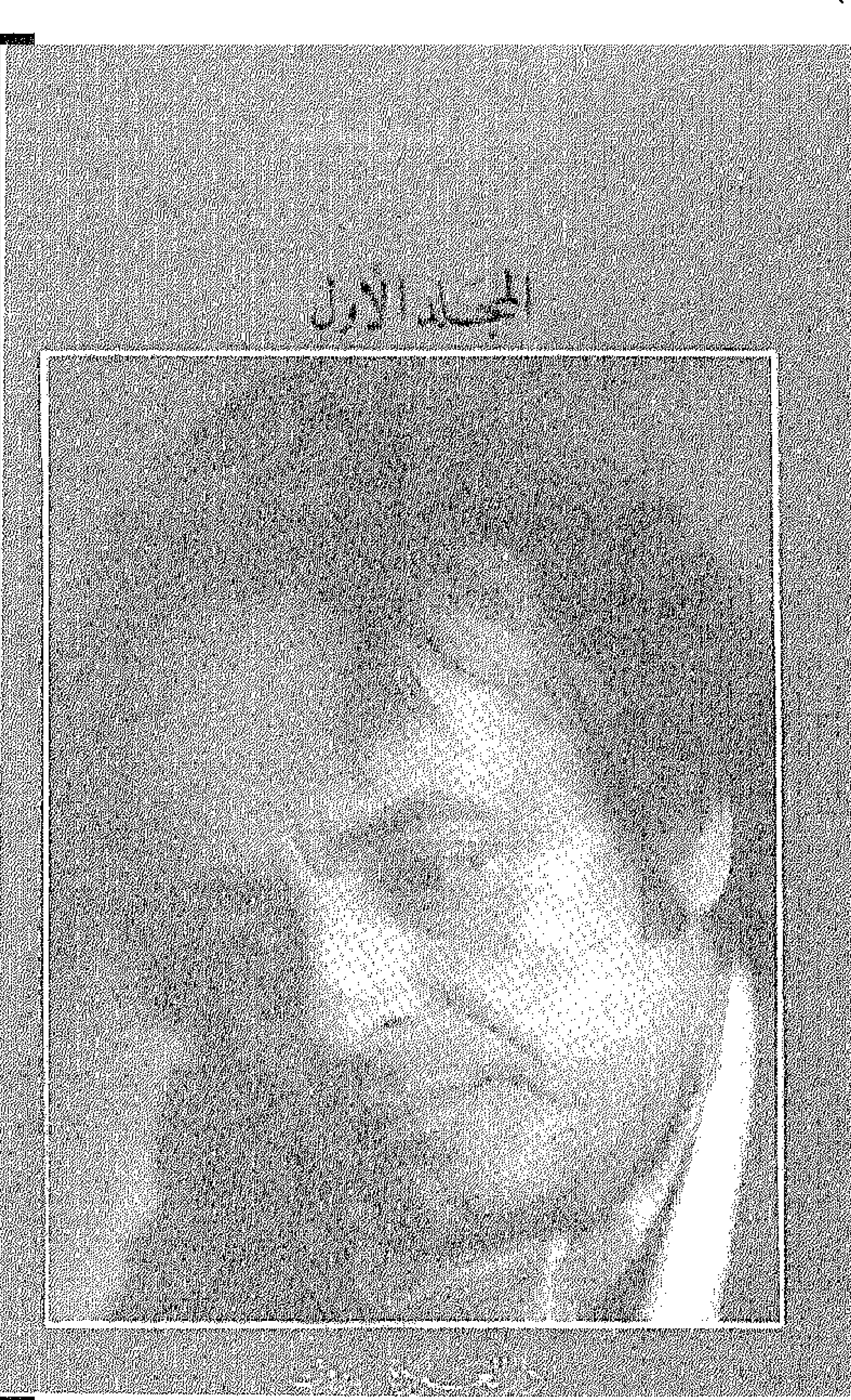
❖❖❖

وبذلك يضع المؤلف حلوله للمشكلات التي نظن أن طرحها يمثل ثورة فكرية من ناحيتين: الأولى هي وضعية المرأة في المجتمع العربي والثانية هي إشكالية ثبات الخطاب اللغوي والمعجمي العربي في مقابل التطور المفترض للمجتمع الذي نتج عنه هذا الخطاب.

جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي

حسن لشقر - المغرب

(المكان البصري الطباعي نموذجا)



تمهيد

إن المظاهر الشكلية التي تكون عادة البنية التعبيرية للقصيدة المعاصرة (العربية تحديدا)، منها ما يكون على مستوى السمع كالوحدات الإيقاعية أو التفعيلات المعبرة عن المدى الزمني الموسيقي، ومنها ما يكون على مستوى النظر أو الرؤية البصرية؛ أي شكل الكتابة وكيفية انتشار الألفاظ وتوزيعها داخل الصفحة، أضف إلى ذلك تلك الأشكال غير اللفظية التي قد ترافق أو تخترق الخطاب الشعري، كعلامات الترقيم والهوامش أو الحواشي، وغير ذلك من الأشكال غير اللغوية، التي أقرت الألسنية الحديثة بوجودها في أي نص لغوي(*). وهذا المستوى الأخير هو ما يهمنا في دراستنا هاته، وهو ما نقصد في هذا السياق بـ:"المكان البصري-الطباعي"، أي التشكيل المكاني على الصفحة الشعرية، أو ما يسمى بالهيئة البصرية الطباعية للنص، أو "تنظيم البياض والسواد على الصفحة" في اصطلاح "جان إيف طاديي" (J. دتس. شيهش). وقد حاولت عدة دراسات وأبحاث (غربية وعربية) معالجة هذه الظاهرة المكانية في النصوص الأدبية عموما، مما لا مجال للتفصيل فيه هنا.

في النص الشعري العربي المعاصر، يبدو مغايرا، بل متميزا، قياسا مع الاهتمام به في النص الشعري العربي القديم، وذلك بعد أن انتقلت القصيدة من "العهد الشفوي" إلى "العهد الكتابي- البصري"، وبعد أن تمردت على زمنية القوالب الشكلية التقليدية الجامدة، وحل قانون الصراع الجدلي القائم على "المخالفة"، محل قانون "التناسب" أو "الانسجام" الذي كان يحكم تلك العلاقة المتوارثة والمتوازنة تقليديا، بين الذات الشاعرة وواقعها الموضوعي، في مجمل وجوهها، بحيث أصبح بناء النص الشعري وفق اتجاهات النفس، أي تبعا للحالة الشعورية للذات المبدعة.

والواقع أن لمحاولة تشكيل المكان على الصفحة الشعرية جذورا عميقة في تجربة الشعر العربي منذ أقدم العصور؛ فانشطار الكلمة أحيانا في القصيدة "المدورة" بين الصدر والعجز نتيجة لقانون البحر المستعمل، هو في الحقيقة ضرب من التشكيل المكاني على الصفحة، إلا أن هذا التشكيل قسري خارج عن إرادة الشاعر في الغالب، لذلك يغدو من الصعب جدا التحدث عن دلالته. وتنضاف إلى ذلك ظاهرة الموشحات في الشعر الأندلسي، التي غيرت بالفعل من التحقيق المكاني على الصفحة الشعرية، بفعل خلخلة المنظور البصري الثابت للقصيدة، بحيث وضعت هيكلا مكانيا ينزع إلى التميُّز أحيانا، إذ كان بعض الشعراء الأندلسيين- وكذا المغاربة في القرنين السادس والسابع الهجريين- «ينظمون الشعر على هيئة أشكال الطير والشجر، وفي دوائر ومثلثات ومربعات، في محاولة لإدخال العين كمتلق محايد للقصيدة». وهذه التشكيلات المكانية المستحدثة هي ما يعرف عندهم بـ" التختيم" و"التفصيل" و"التشجير"، التي جعلها النقاد العرب القدماء -وبخاصة المتأخرين منهم- في أبواب البديع. لكن الاهتمام بالمكان على الصفحة الشعرية،

إذن لا مناص، في أن يكون للبنية الشكلية للنص الشعري العربي المعاصر بعد أن أصبح يكتب للعين بدل الأذن- آثاره الخارجية الواضحة المنعكسة على بنية المكان -في هيئته البصرية- فيه؛ فليس تفكيك السطر الشعري في حد ذاته ونثر أجزائه على بياض الصفحة، سوى تعبير عن تشكيل جديد للمكان الشعري على الصفحة. وهكذا، راحت حركة الذات الشاعرة، منذ ظهور شعر التفعيلية تفصح عن تململ أكبر في التعامل مع هذا النوع من المكان. لكن ومنذ بداية الستينات، وفي غمرة المد الحداثي في الكتابة الشعرية، راحت حركة هذه الذات تفصح عن علاقة متميزة مع هذا المكون الشعري، وذلك في سياق بحثها عن بلاغة جديدة للنص الشعري، وبخاصة بعدما أدركت أن الطريقة التي ينظم بها الكلام على

الصفحة الشعرية يمكن اعتباره نحوا آخر. من هنا بات النص الشعري العربي المعاصر يحفل بتشكيلات مكانية بصرية لم تكن معروفة مع النص الشعري الكلاسيكي، ناتجة بالأساس عن تنويع القوافي، وتدوير أو قطع السطور الشعرية وفق عمارة غير مألوفة، أو تفتيت النص إلى شذرات قصيرة متقطعة، وإفساد القواعد المعتادة لعلامات الوقف، واستخدام قياسات وألوان مختلفة للحرف الطباعي، وجعل الكلام محاطا بعلامات غير لغوية، أو حذف العلامات الأصلية في الكلام المكتوب... إلخ، وهذا ما عزز وجود المساحات البيضاء في النص الشعري، الذي أضحى في بعض الأحيان "لعبة فنتازية".

ولا شك أن هذا التشكيل المكاني الجديد الذي أصبح يُميِّز النص الشعري العربي المعاصر يعكس إلى حدما حركة الذات الشاعرة المعذبة، الحالمة، في علاقتها الإشكالية مع محيطها الواقعي من جهة، كما يعكس من جهة أخرى سعيها الدؤوب« لاكتشاف واقعها الجديد وتشكيل قوانينه تشكيلا بنيويا يناسب ظروف العصر، وتطلعات الإنسان الداخلية وحريته الفردية التي نمت قوانينها مع قوانين المجتمع البورجوازي الحديث »، وهذا ما جعل النص الشعري في الواقع ساحة للتجاذب بين "المكان الداخلي" المتمثل في المضمون والمرتبط بحركة الذات المبدعة أساسا، "والمكان الخارجي" المتمثل في الشكل)توزيع النص مطبوعا)، المرتبط ببنية الواقع الجامدة. وفي ضوء هذه العلاقة بين المكانين: الدخلي والخارجي، المتصلة بحركة الذات الشاعرة سنقوم باستقراء نماذج من المتن الشعري الأدونيسي، التي تحبل بهذا المستوى من المكان، وصولا إلى إبراز محموله الدلالي وجمالياته استخداماته، من خلال تمظهراته الأساسية، التي تسهم على نحو واضح في رسم ملامحه وكيانه على الصفحة الشعرية المطبوعة (❖❖)، وهي على التوالي:

❖ لعبة البياض والسواد.
❖ تكثيف الترقيم وإهماله.
❖ العناوين والحواشي والتصديرات.

الفصل الأول: لعبة البياض والسواد

إن المكان على الصفحة الشعرية المطبوعة، في النص الشعري العربي المعاصر بل في النص الشعري المعاصر بصفة عامة- يتشكل بالدرجة الأولى انطلاقا من علاقة السواد (مسرح احتفال الخط على جسد الصفحة) بالبياض (مساحات الصمت أو المناطق العذراء في الصفحة)؛ هذه العلاقة التي يقررها في الواقع صوت الذات الشاعرة، سواء أكان واضحا أم متعينا أم كان خفيا مستورا. وأعتقد أن تنظيرات "سوسير" و"بارث" و"جاكسبون"، فيما يخص الدلالة غير اللغوية، في النصوص اللغوية، كان لها أبلغ التأثير في التفات شعرائنا المعاصرين. وكذا نقادنا- إلى هذه القضية. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن نقاد وشعراء أوروبا، قد انتبهوا في مرحلة مبكرة إلى أهمية "البياض" أو "الفراغ" في الصفحة الشعرية- المطبوعة؛ فلطريقة تركيب الكلمات وتنظيمها على بياض الصفحة عند "مالارميه" أهميتها. وفي ذلك يقول:« لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء.. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة.. إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم ». وقد أشار "مارك إيجلدنجر" لأهمية "الفراغ" في الصفحة الشعرية في سياق دراسته لشعر رامبو- بقوله: «الشاعر لا يوجد في الكلمات التي يمضيها باسمه فحسب، وإنما يوجد كذلك في البياض الذي يظل على الصفحة».

التشكيل المكاني الجديد أصبح يميّز النص الشعري العربي المعاصر

فـ"البياض" (الفراغ) ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج، بل هو في الحقيقة شرط وجودها، وشرط تنفسها، فله وظيفة دلالية وإيحائية في الخطاب، لذلك فهو جزء لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري المعاصر، بحيث يسهم بشكل فعال في إنتاج دلالية الخطاب، وقد يفصح عن حركة الذات الشاعرة الداخلية في علاقتها بمحيطها الخارجي، وذلك في إطار صراعه المستمر مع سواد الكتابة، ذلك ما توصل إليه الناقد محمد بنيس حين أقر أن الشاعر المعاصر« يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه».

إذن، فمن جماع المكتوب (سواد الحبر) واللامكتوب (بياض الورقة)، المؤطرين بحيز الصفحة، تتكون شعرية المكان على الصفحة وكذا جمالياته في النص الشعري المعاصر بالدرجة الأولى. وقد تَبَدَّى من قراءتنا للمتن الشعري المدروس أن لهذه الشَّعْرَنَة أربع طرق:

- طريقة تقوم على توزيع الأسطر الشعرية في الصفحة توزيعا اعتباطيا، لا يخضع الطول والقصر فيه إلى تقعيد، وهذا ما سنتناوله تحت عنوان "طول السطر وقصره".
- الطريقة الثانية، وتتعلق بحجم الخط الطباعي الذي كتبت به الصفحة الشعرية، من حيث رقته وسمكه. فالبنط الصغير الرقيق هو الأبيض، والبنط الكبير السميك هو الأسود، وهذا ما سنتناوله تحت عنوان "حجم الخط من حيث رقته وسمكه".
- الطريقة الثالثة، وتقوم على تفتيت وحدة الجملة الشعرية ونثر مفرداتها على بياض الصفحة، الأمر الذي ينتج عنه صراع بين السواد (الكتابة) والبياض (الفراغ)، وهذا ما سنتناوله تحت عنوان "تفتيت وحدة الجملة الشعرية".

– أما الطريقة الرابعة، فتقوم على توزيع بعض المفردات على بياض الصفحة من خلال تقطيع أوصالها، مما يعطي مجالا أوسع لاشتغال البياض في السواد، وهذا ما سنتناوله تحت عنوان "توزيع الكلمات من خلال تقطيع أوصالها".

١- طول السطر وقصره: لقد سبقت الإشارة إلى أن لعبة "البياض والسواد" -باعتبارها تدخل في تشكيل طبيعة المكان على الصفحة الشعرية المطبوعة- يمكن أن تتولد أو تتخلق انطلاقا من تقلص السطر الشعري وتمدده، أي انطلاقا من ذلك الصراع الحاد بين الكتابة (سواد الحبر) و"الفراغ" المحيط بها والمتلابس مع حيزها، وهو صراع لم يكن موجودا في الحقيقة بنفس الحدة في النصوص العربية الكلاسيكية، لأن الشعراء القدماء كانوا« يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النص فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل». وهذا الصراع قد يعكس إلى حد ما ذلك الصراع الداخلي المباشر وغير المباشر الذي تعانيه الذات الشاعرة، نتيجة اختلال العلاقة بينها وبين محيطها، على كافة الأصعدة (سياسيا واجتماعيا وثقافيا ...)؛ هذه العلاقة التي يجسد تشكيل المكان الخارجي- المتمثل في الشكل والمرتبط ببنية الواقع الثابتة- أبرز تجلياتها ومظاهرها المحسوسة، الموكلة بمخاطبة العين قبل الأذن مخاطبة بصرية حية، مادامت «كل كتابة عرساً، عرساً للعين والأذن والباطن»، كما يقول الناقد -الشاعر عبد الله راجع. من هنا فمراوحة السطور الشعرية بين الطول والقصر، المد والجزر، قد تعكس حركة الذات الشاعرة الداخلية المتذبذبة من جهة، وقد تعكس من جهة ثانية -وإن بدرجة أقل- حركة هذه الذات في مواجهة "الفراغ" أو "البياض"، لئلا يظل ما تكتبه «محفوفا بمخاطر البياض، بتهديداته، بفراغاته... التي تحيط بالكتابة من الجهات كافة».

وسنكتفي في هذا السياق بإيراد نموذجين شعريين يُبْرزان على نحو واضح تقلص السطر الشعري بما يعكس حركة الذات الشاعرة الأدونيسية في علاقتها بمحيطها:

١- يقول أدونيس في مقطع له من مجموعة "هذا هو اسمي":

«أحار، كل لحظة أراك يا بلادي
في صورة،
أحملك الآن على جبيني، بين دمي
وموتي: أأنت مقبرةٌ
أم وردة؟
أراك أطفالا يجرجرون
أحشاءهم، يصغون يسجدون
للقيد، يلبسون
لكل سوط جلده... أم قبره
أم وردة
قتلتني قتلت أغنياتي
أأنت مجزره
أم ثورة؟
أحار، كل لحظة أراك يا بلادي في صورة...».

يجسد هذا النموذج الشعري، المقتطف من قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" فعلا دراميا داخليا في

تقلص السطر الشعري يعكس حركة الذات الشاعرة الادونيسية في علاقتها بمحيطها

صيغة مونولوج درامي حزين، أو لنقل في صيغة حديث مع النفس، يتصف بالتراجع والانكماش عبر جملة متكررة (أحار، كل لحظة أراك يا بلادي في صورة) تتقلص حينا (في بداية المقطع)، وتتمدد حينا آخر (في نهاية المقطع) آخذة حركة الذات الشاعرة إلى أقصى حدود تقلصها كما في السطر الثاني. وهي حركة تحمل بين طرفيها التقلص والامتداد، اللذين يوحيان على حالة من التوتر، الذي يجسدها على مستوى الصفحة الشعرية اكتساح "البياض" للمساحة السوداء المُحَبَّرة حينا، وتراجعه حينا آخر أمام هيمنة "السواد". ويتضح من النموذج الشعري، كيف يغالب القصر الطول)تقلص السطر وتمدده)، وكيف يضغط "البياض" على "السواد"، الأمر الذي جعل هذا المقطع يعيش صراعا بين "السواد" (الكتابة) و"البياض" (مساحة الصمت)، غير أن هذا الصراع يحسم لصالح "البياض" الذي يغطي الحيز الأكبر من الصفحة، والذي يمكن أن يكون بديلا عن الشكل- الحبر، أو الكتابة، بل قد تمتد دلالته ليصبح نطقا، أو حديثا شفويا، في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت. إن في الأمر«محاولة لعقد زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده، تحول القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زمانا ومكانا في الوقت نفسه، سواء اعتبرنا المكان بياضا يتحدد بما يتاخمه من سواد متكلم، أو اعتبرناه فراغا له هندسته المميزة وجغرافيته الخاصة التي قد تكون بديلا عن السواد أو امتدادا له، أو سوادا يبتلع الصفحة بأكملها ناقلا البياض إلى غياهب الذات القارئة والمدركة».

وتتعدد المجالات التي يشغلها "البياض" في المقطع الشعري المذكور- رمزيا ودلاليا، بحيث يمكن أن يكون قناعا شعريا يفجر من خلاله الشاعر المسكوت عنه في زمن ما بعد الهزيمة (هزيمة حزيران ١٩٦٧)، بل إنه يمكن أن يتحول خطابا شعريا، لا يشبه الخطاب المألوف، بحيث يجذب الذات القارئة، ويثير أفعال التخيل لديها، لكن من دون أن يكشف كليا عما في دواخله السراديبية المتداخلة بأقبية الذات الشاعرة النفسية والفكرية.

وهكذا، فالصراع الداخلي أو المضمر بين سواد الحبر (صوت الذات الشاعرة) وبياض الورقة)مساحة الصمت) قد يعكس إلى حد ما حركة التقلص والتمدد الداخلية العميقة المتصلة بحركة الذات الشاعرة، والتي تعكس بدورها ما بلغه الفعل الدرامي من توتر داخلي، عجزت اللغة بما تشتمل عليه من كلمات دالة وحروف مؤتلفة عن استيعابه والتعبير عنه. وأدونيس عندما يخط في المقطع الشعري المذكور- الترابط اللغوي على البياض (بياض الصفحة)، فهو في الواقع

يوجه وعينا ولا وعينا، لنرى الواقع من خلال عينيه التي رأت وانتقت ما تقدمه لعيننا: فالأسطر الشعرية القصيرة، هي في الحقيقة لقطات سريعة ومركزة، إذ تمكنه من استرداد أنفاسه من جهة، كما تسعفه من جهة ثانية على إعادة تركيب العالم (الداخلي والخارجي) الذي يود نقله إلى القارئ.

وعموما، فمجموعة "هذا هو اسمي" لأدونيس، تعبر في العديد من مقطوعاتها عن هذا الصراع بين السطر الشعري من حيث تقلصه وتمدده- و"الفراغ" (بياض الصفحة). يقول أدونيس في مقطع له من قصيدته "هذا هو اسمي":

«قادر أن أغير: لغم الحضارة هذا هو اسمي

الأمة استراحت

في عسل الرباب والمحراب

حصنها الخالق مثل خندق

وسده.

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب.

(منشور سري)

... وعلي رموه في الجب كان الجمر ثوبا له اشتعلنا

تمسكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير يا وردة الرماد علي

وطن ليس لاسمه لغة ينزف نفيا ويثبت العشب والماء علي مهاجر.

أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينه؟ سمائي مخنوقة

كتفي تهبط والأرض خوذة ملئت رملا وقشا هلعت أركض

غطتني سنونوة نهضت لهيب ناهداها نهضت أفتح شباكا:

حقول خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغيم».

واضح، من المقطع الشعري كيف يعكس قانون "التمدد" و"التقلص" حركة الذات الشاعرة الداخلية، وذلك من خلال الإيقاع البصري المتولد أساسا عن حركة المد والجزر المتاوحة بين سطور الكتابة (السواد)، من حيث طولها وقصرها ومحيطها الفارغ (الحيز الأبيض في الصفحة)؛ فطول السطر الأول (قادر أن أغير: لغم الحضارة هذا هو اسمي) وتميزه عن بقية السطور الشعرية التي تليه في كل شيء. على صعيد تركيبته وعلى صعيد البنط الذي كتب به- يمكن أن يعكس جانبا من حركة الذات الشاعرة في اتجاه تحقيق حلمها المتمثل في "التغيير" أو "التحول"، وإن كانت دلالة هذا السطر الحلمي لا تكتمل إلا في تشابكه مع الأسطر الشعرية التي تليه. ولا شك أن صيغة فعل المضارع "أغير" من شأنها أن تعبر عن الرغبة في الاستنهاض والتحريض على الفعل. لكن هذا "التحول" الذي ينشده الشاعر يبقى في نطاق الاحتمال فقط، بدليل الحضور المتكرر لعبارة "أين الباب"، التي جاءت في صيغة استفهام إنكاري، والتي تعبر عن دلالة التوتر النفسي الناتج عن الغضب والخيبة أو الخوف من عدم تحقق "التغيير" المنشود. ويزكي هذا الخوف على مستوى المقطع الشعري تراجع اللون الأسود - الذي يمثل صوت الذات الشاعرة الحالمة الأساسي وشكلها المتحدد على بياض الصفحة- أمام اكتساح البياض للصفحة، الذي يكاد يحجم صوت الذات (ابتداء من السطر الثاني حتى السطر السابع)، والذي يشكل في الواقع الإحساس الداخلي للشاعر.

وهذا الإحساس بعدم تحقق الحلم المتمثل في "الثورة" أو "التغيير"، سرعان ما يتلاشى ليحل محله إحساس يقيني بتحقيق "التحول"، يتجسد ذلك على مستوى المقطع الشعري، في امتداد السواد (صوت الذات) إزاء مساحة البياض، التي تتقلص في نكوصية واضحة (ابتداء من السطر الثامن حتى نهاية المقطع)، مما يعبر عن قدرة مضاعفة للذات في مواجهة "البياض" أو "الفراغ" الذي يغمرها من كل جانب، ويوحي في الآن نفسه بنمو حركة هذه الذات الحالمة، المعذبة، وإصرارها على تحقيق الفعل (التحول) في الواقع الموضوعي والدعوة إليه. هذا الإصرار النامي يجسده نصيا ذلك الحضور المكثف لأفعال الاستقبال من قبيل: ينزف يثبت يغفو يحمل أركض - أفتح تدخل، هذه الأفعال التي تقترن في العادة بالدعوة الملحة للقيام والنهوض، فهي أفعال حركة واقتحام، من حيث قدرتها على حمل رؤيا الشاعر، وكذا التعبير عن هواجسه الحلمية الداخلية، المتمثلة أساسا في ضرورة تغيير هذا الواقع المرفوض -الذي أضحى مجزرة أو مقبرة للأحياء من البشر- وزلزلة بنياته الجامدة وصولا إلى تحريره كليا من نقائصه وسلبياته، كما تحرر الكتابة "البياض" من فراغه التائه وصمته الأبدي.

هذا، ولكي تتحول هواجس الحلم الداخلية إلى فعل ثوري قادر على التحقق والخروج إلى حيز الواقع ومواجهته بهدف تغييره، ينهمر الحلم، متمثلا على مستوى المقطع الشعري، في اكتساح السواد للبياض، مجسدا بذلك ذروة امتداد حركة الذات الشاعرة الداخلية (الزمانية) في اتجاه سيطرتها على الخارج المكاني (المكان المرفوض) بكل سلبياته وتناقضاته، وانتصارها أخيرا على "الفراغ"، في حوارها المطرد معه عبر نمو السطور الشعرية أو تمددها، بحيث تتدفق الكتابة التي لا تقف عند تفعيلات قليلة، وتمتد امتدادا وتندفع الكلمات اندفاعا، حتى خُيِّلَ لنا أن الشاعر خرج من الشعر إلى النثر؛ فالسطر الشعري يرفض الرضوخ للبياض (الفراغ)، إذ يتابع انطلاقته حاملا صورا متعددة تدفع بالمتلقي نحو متاهة أوسع، وتشده إلى قلقه الدائم. وهكذا، يبدأ "تشكيل مكاني" مختلف تماما من الناحية البصرية، ابتداء من عبارة "كان الجمر له ثوبا" التي توحي دلالتها بضرورة تحقق الحلم وتشكله الخارجي، مهما تطلب ذلك من مكابدة ومعاناة. من هنا لم يعد في الصفحة سوى سواد الحبر مندفعا في إيقاعه الهجومي المتلاحق والزاحف على بياض الصفحة، ولم يعد كذلك سوى أفعال الاستقبال (ينزف، يثبت، يحمل، أركض، أفتح...) التي تحتشد وتتوالى دلاليا ولغويا لتعكس في الواقع حالة من التوتر المتصاعد أو النامي، ولتعطي إحساسا بإمكان تحقق الحلم أو الفعل الثوري في الواقع الموضوعي، على كافة الأصعدة: سياسيا واجتماعيا واقتصاديا... وإن كانت شروط الواقع ومساحة "الفراغ" (البياض)(❖❖❖)، التي على الفعل

الثوري أن يجتازها أكثر بكثير مما قطعه عن طريق الحلم المجرد.

إذن، فتمدد السطور الشعرية وتقلصها ليس مجرد لعبة شكلية أو حيلة نصية أو شطحات يقدمها الشاعر، بقدرما هي مرتبطة أشد الارتباط بالدفقة الشعورية، وما يكابده الشاعر في تجربته، من أجل خلق صورة شعرية يمكن أن تصبح معادلا موضوعيا لما يعتمل في أعماقه أو دخيلته، عبر اللغة ودفقها طبعا، الأمر الذي يفرض عليه حتما نوعا من الصراع في اختيار ما يتناسب وحالته النفسية والوجدانية والرؤيوية وجعله قادرا على التفاعل والنمو والتوالد، كمظهر من مظاهر الجدل الآخذ بعنان الشعر، ومحاولة جعل الحوار الباطني شيئا مرئيا ومحسوسا عبر الكلمات والحروف، وطريقة توزيعها على بياض الصفحة. وهكذا، تتداخل الحدود والجغرافيات النفسية والاجتماعية والإبداعية من أجل رسم صورة السطر الشعري، واتخاذ موقف معين إزاء الإنسان والكون وكذا الحضارة.

٢- حجم الخط من حيث رقته وسمكه: إن مستويات اللون داخل النص الشعري العربي المعاصر - باعتبارها أحد المستويات التي تدخل في تشكيل طبيعة المكان على الصفحة الشعرية- لا تُحَدَّد انطلاقا من رغبة الشاعر وإرادته في الغالب، وإنما تعود أولا وقبل كل شيء لرغبة الناشر الذي يعيد كتابة النص بذوقه الخاص، والذي بات يوظف بتواطؤ مع "الجهاز الفني" الذي يسهر على الطباعة، المؤثرات الطباعية، كاستخدام حروف طباعية متباينة من حيث سمكها وحجمها، ربما لشد انتباه القارئ، أو ليخدم النص على مستوى سوق القراءة، لذلك فليس غريبا أن يقرر الكاتب الأمريكي "دونالد بارثليم" في مقابلة مع مجلة أمريكية أنه يتمنى لو كان عاملا للطباعة لخدمة نفسه كروائي، وكذا خدمة الأدباء الآخرين الذين يهتمون مثله بتنسيق الكتابة داخل الصفحة.

وتقدم نصوص المتن الشعري تنوعا من خلال بعض نماذجها - من حيث سمك وحجم الحروف الطباعية، إذ تخصص مثلا حروفا طباعية كبيرة ومضغوطة أحيانا للتأكيد على مقطع شعري، أو سطر، أو وحدة معجمية، الأمر الذي ينتج عنه بالضرورة تنوع على مستوى اللون داخل النص. والجدير بالإشارة أن مستويات اللون داخل النص في هذا السياق لا علاقة لها بالسطر (الكتابة) والفراغ (البياض)، وإنما ترتبط أساسا بالبنط الذي طبعَ به النص الشعري، من حيث رقته وسمكه؛ فالبنط الرقيق هو الأبيض والسميك هو الأسود، وهما كما هو معروف يساعدان على تشكيل طبيعة المكان على الصفحة الشعرية.

وإذا أخذنا بالقول الذي مؤداه أن البنط الرقيق هو الأبيض، بينما البنط السميك هو الأسود أولا، وانطلاقا من متابعة نمط الخط الذي كتبت به نصوص المتن تاليا، فإننا نستخلص أن بعض القصائد كتبت بالأسود، وأخرى بالأبيض، بينما بعض القصائد تزاوج من حيث طباعتها بين الأبيض والأسود بطريقة رائعة ولافتة للنظر، كما هي الحال على سبيل المثال لا الحصر في ديواني أدونيس: "هذا هو اسمي" و"مفرد بصيغة الجمع".

وهذه المزاوجة بين بنطين متباينين من حيث حجمهما في القصيدة الواحدة، بل في المقطع الشعري الواحد، لا ينتج عنها صراع بين السطر (الكتابة) والبياض (الفراغ) فحسب، ولكن ينتج عنها صراع داخل اللون ذاته وداخل الكتابة ذاتها. وهذا الصراع له مفعول في حساسية المتلقي، وكذا في دلالية النص الشعري نفسها، إذ يثير فضول القارئ ويدفعه بالتالي إلى استكناه أسرار النص وإضاءة ما يكتنزه من دلالات، انطلاقا من معاينته البصرية له أساسا، وما ينتج عنها من تأثر وتأثير. من هنا فقد بات من الضروري الإلتفات إلى نمط الخط الذي طبع به النص الشعري من حيث رقته وسمكه طبعا- واستكشاف ما يختزنه من دلالات وأسرار (باعتباره يدخل في تشكيل طبيعة المكان على الصفحة)، على الرغم من علمنا ويقيننا أن مستويات اللون داخل النص الشعري (مجال الدراسة) خارجة في أغلب الحالات عن إرادة الشاعر.

والأمثلة عند أدونيس عديدة، فيما يتعلق بالمزاوجة بين مستويين لونيين. أو أكثر- داخل النص الشعري الواحد، وهذا المزج بين الألوان عنده قصدي، بحيث يصبح في بعض الأحيان متمما للمعنى على نحو ما نجد مثلا في قصيدته "هذا هو اسمي"، التي نقتطف منها المقطع الآتي:

« قادرا أن أغير: لغم الحضارة- هذا هو اسمي

عد إلى كهفك التواريخ أسراب جراد، هذا التاريخ

يسكن في حضن بغي يجتر يشهق في جوف أتان ويشتهي عفن

الأرض ويمشي في دودة عد إلى كهفك واخفض عينيك

ألمح كلمه

كلنا حولها سراب وطين لا امرؤ القيس هزها والمعري

طفلها وانحنى تحتها الجنيد انحنى الحلاج والنفري روى

المتنبي أنها الصوت والصدى أنت مملوك هي المالك

انفصل عن مسارات خطاها تضع تغرب تصر غولا تصر

مسلخا هي الحلم والحالم وهي الملاك ترتسم الأمة

فيها كبذرة

عد إلى كهفك»

في هذا المقطع يلجأ الشاعر إلى استخدام حروف طباعية متباينة من حيث الحجم، إذ خصص حروفا كبيرة سميكة قياسا مع الحرف الطباعي لمجمل النص للتدليل على العبارتين الشعريتين: "قادر أن أغير لغم الحضارة-هذا هو اسمي" و"ألمح كلمه"، ولتمييز أسماء الأعلام الآتية: امرؤ القيس، المعري، الجنيد، الحلاج، النفري، المتنبي؛ فهذه أسماء كلها تَحْبَلُ بمحمول دلالي مهم، وكأن الشاعر عندما خصها بطباعة سوداء، أو لنقل بخط أسود مضغوط، أراد في الواقع أن يختصر مسافات من الشرح، إذ تصبح هذه الأسماء -المكتوبة ببنط أسود سميك- بتناثرها في النص الشعري وتباعدها التاريخي شبكة دلالية تؤكد الفكرة التي يسعى أدونيس لإثباتها أو ترسيخها في هذا السياق -بل في سياقات

شعرية عديدة- والمتمثلة في أن التاريخ العربي ومنذ أقدم عصوره حتى الآن، ينطوي على العديد من الجوانب السلبية، التي حالت -ولا تزال- دون ازدهار حضارة العرب. ومن الناحية الجمالية الصرفة فإن المزاوجة بين الأسود (البنط السميك) والأبيض (البنط الرقيق) في المقطع المذكور، قد يتغيا من ورائها الشاعر أو الناشر- تسريب طابع تذوقي للتأثير في القارئ بالدرجة الأولى، وتجديد حرية التلقي لديه.

وفي موضع آخر من ديوانه "هذا هو اسمي"، يستخدم أدونيس حجم الحرف الطباعي لينسج من خلاله دلالية الخطاب الشعري. يقول في مقطع له من قصيدته "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" :

« هذا أنا أصل الغرابة بالغرابه
أرخت: فوق المئذنه
قمر يسوس الأحصنه
وينام بين يدي تميمه
وذكرت: بقعت الهزيمه
جسد العصور
وهران مثل الكاظميه
ودمشق بيروت العجوز
صحراء تزدرد الفصول، دم تعفن لم تعد نار الرموز
تلد المدائن والفضاء، ذكرت لم تكن البقيه
إلا دما هرما يموت يموت بقعت الهزيمه
جسد العصور.
... في خريطة تمتد الخ، حيث تتحول الكلمة إلى نسيج تعبر في مسامه رؤوس كالقطن، أيام تحمل أفخاذا مثقوبة تدخل في تاريخ فارغ
إلا من الأظافر، مثلثات بأشكال النساء تضطجع بين الورقة والورقة؛ كل شيء يدخل إلى الأرض من سم الكلمة، الحشرة الله الشاعر ».

في هذا النموذج الشعري نلتقي بوصف وحوار وخطاب ينسرب في الأسطر الشعرية كلها، مما لا يترك مبررا لتنويع مستويات اللون داخل النص، التي تتولد انطلاقا من استخدام ثلاثة أحجام للحرف الطباعي:

❖ بنط سميك هو الأسود المضغوط.

❖ بنط صغير رقيق نسبيا وهو الأبيض.

❖ بنط صغير رقيق جدا وهو الأبيض الباهت.

وكأن الشاعر أراد أن يعبر عما يجيش بداخله في زمن "السقوط" و"الضياع" والهزيمة (هزيمة حزيران ١٩٦٧) من خلال مستويات اللون داخل هذا النص، بحيث يصبح كل من الأبيض (البنط الرقيق نسبيا + البنط الرقيق جدا) والأسود (البنط السميك)، خير معبر عن الصراع الذي يعانيه الشاعر، نتيجة لتبخر أحلامه الشخصية أو الفردية من جهة، وتلاشي أحلامه الجماعية أو القومية من جهة ثانية.

٣- تفتيت وحدة الجملة الشعرية:
يسعى الشاعر أدونيس في أحيان كثيرة إلى تأثيث صفحته الشعرية وفق عبارة غير مألوفة، كأنْ يلجأ مثلا إلى تحطيم وحدة الجملة الشعرية، وتقسيمها في

يسعى الشاعر إلى تأثيث صفحته الشعرية وفق عبارة غير مألوفة بتحطيم وحدة الجملة الشعرية

غير موطن تقسيمها، وتوزيع مفرداتها على بياض الصفحة، رغبة منه في تحقيق هَرْمَنَة الكتابة، وصولا إلى تشكيل إيقاع مرئي يلعب دورا هاما في تنظيم المكونات الشعرية وتطوير الفضاءات الدلالية. وهكذا، فتفتيت وحدة الجملة الشعرية ونثر مفرداتها في حيز الصفحة الشعرية، عند أدونيس من شأنه أن يخلق نوعا من الصراع بين سواد الحبر (صوت الذات) والبياض (الفراغ)؛ هذا الصراع الذي يجسد إلى حد ما حركة الذات الشاعرة الداخلية المتذبذبة في علاقتها بمحيطها، تجسيدا خارجيا، على نحو ما نجد في المقطع الشعري الآتي من ديوان "مفرد بصيغة الجمع":

" كان لي أن أتشمل الزمن وأرسمه
بأهداب
تتدلى
منها
أيامي
أجراسا
أجراسا "

فالصورة (الشعرية) هنا تتحول إلى رسم بالكلمات كلَوْحَة تومئ إلى حركة مفجعة لتدلي أيام الشاعر نحو الأسفل، بحيث يقوم الشاعر على مستوى الصفحة الشعرية على استغلال تفجيره للخطية وبعثرة الحروف للإيحاء بالمعنى عن طريق تنظيم أفقي للألفاظ، مما يجعل الصورة الشعرية لوحة مرئية، وهي امتداد للتعبير الشعري. وقد تتعارض في بعض الأحيان طريقة رسم الكلمات مع المعنى الذي تدل عليه، مما يخلق مفارقة داخل الصورة الشعرية ويطبعها بتوتر حاد:

" وأبدأ دائما سقوطا
في
زهو
العافية"

ففي الوقت الذي يؤكد فيه الشاعر أن سقوطه يتم في زهو العافية، يعمل رسم الكلمات على تجسيد انحداره نحو الأسفل، مما يُحْدِثُ مفارقة بين العافية كقيمة تتجه نحو الأعلى، والأسفل الذي تجسده اللوحة. والواقع أن المقطع الشعري الأخير يجسد جانبا من علاقة الذات الشاعرة المتذبذبة بمحيطها، هذه العلاقة التي تتلخص في ذلك اللعب اليقظ بالفراغ (البياض)، وإقامة الحوار مع المسافات البيضاء عن طريق تفتيت جملة: "في زهو العافية" التي كان من حقها أن تأخذ سطرا شعريا واحدا بدل ثلاثة أسطر. وهكذا، فالشاعر تعمد عن وعي مسبق تفكيك الجملة المذكورة وتوزيع مفرداتها على بياض الصفحة توزيعا إيقاعيا دالا على المستويين: البصري والوظيفي، من أجل استمالة عين المتلقي ودفعه إلى ممارسة لعبة القراءة المتعددة والمتجددة على جسد النص لإخراجه من نطاق "الكمون" إلى نطاق "التحقيق" أو الفعل. وهذا هو المطلب الذي يسعى الشعر العربي المعاصر إلى أن يكونه ويبلغ مداه بعد تداخله المتواصل بعدد من الفنون، كالفن التشكيلي مثلا.

هذا، ويشكل تفتيت وحدة الجملة

الشعرية ونشر مفرداتها على بياض الصفحة، أبرز مظهر من مظاهر التشكيل المكاني على الصفحة الشعرية- المطبوعة عند الشاعر أدونيس، بسبب ما يتصف به من خصائص ربط عضوية بين المكانين: الداخلي والخارجي، وبين الشكل والمضمون، وبسبب ما يختزنه من إمكانات دلالية هائلة تدفع بالفعل الشعري إلى النمو والتطور من جهة، كما تحفز من جهة أخرى مخيلة القارئ على القراءة والتأويل.

٤- توزيع المفردات من خلال تقطيع أوصالها : لم يكتف الشاعر أدونيس بتفتيت الجملة الشعرية ونشر مفرداتها على بياض الصفحة، وإنما لجأ في نماذج شعرية عديدة إلى تقسيم وحدة الكلمة؛ أو لنقل تقطيع أوصالها، وتوزيع حروفها على بياض الصفحة للتعبير عن المشاعر الذاتية، وذلك في سياق تأثره بالشعراء الغربيين في هذا المجال كـ "أبو لينير" و "كمنجز"، اللذين احتفلا بالحرف احتفالا خاصا في سياق تخليهما القصدي عن الدلالة اللغوية في التعبير الشعري.

وتفتيت الكلمة الواحدة ونشر حروفها على بياض الصفحة، هو في الواقع وثبة جزئية كما يرى "كمنجز" "لإشاعة الحيوية في الشعر من الناحية المادية المحسوسة، وفي الوقت نفسه يروض هذا التفتيت الفكر على التأني والتريث فينشأ نوع من الصراع بين المادي والمعنوي" ، كما أن هذا التفتيت يطرح على مستوى آخر صراعا بين السواد (الكتابة) والبياض (الفراغ)، ذلك أن تقطيع أوصال المفردة ونشر حروفها على بياض الصفحة يترك فراغات (مساحات صمت) بين الأوصال المتقطعة، توحي بتقطيع الشحنة الدلالية والإيقاعية على المستوى الوظيفي، على نحو ما نجد في قول أدونيس من ديوانه "مفرد بصيغة الجمع":

« وكل ليلة، أقول
هذا لقاؤنا الأول
أيها الأحد
ق
م
ر
ش ع ش ا ع ـــ
وليس لي معك غير الهواتف
وغير البوارق».

إن صراع السواد (الكتابة) مع البياض (الفراغ) في هذا المقطع يبعث على التأني والروية في القراءة والإبصار معا. وأعتقد أن تعامد حروف كلمة "قمر" بشكلها الرأسي على حروف مفردة "شعاع" الأفقية، بشكل بصري قد يخدم بجغرافيته التشكيلية المعنى الشعري خدمة مباشرة. وهكذا، ففي تفتيت حروف الكلمتين (قمر، شعاع) ونشرها على بياض الصفحة لإكسابها استقلالية رأسية وأفقية، دعوة ملحة في الحقيقة لقراءة النص قراءة تأويلية استنطاقية.

هذا، ويبقى أدونيس سباقا في تنفيذ مثل هذه المحاولات التشكيلية، المتمثلة في تقطيع أوصال الكلمة وتوزيع حروفها على بياض الصفحة، فهو لا يكتفي

يظل أدونيس سبّاقاً في تقطيع أوصال الكلمة وتوزيع حروفها على بياض الصفحة

بتحطيم وحدة الكلمة ونشر حروفها في حيز الصفحة بشكل أفقي ورأسي، وإنما يتعمد إحداث انكسارات على مستوى الكلمة المفتتة، كأن يُسقط من أفقيتها حرفا، مما يعطي مجالا أوسع لاشتغال البياض (الفراغ) في السواد (الكتابة)، كما نجد أيضا في المقطع الآتي من ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" :

" أنا سؤالك
ولست أنت جوابي
عرفتك بحنيني
بشرتك به وربطتك بنفسي
ع ي
ل
أد ن ي س
و
لكي يتحرك جسدك حركة الحكيم
واتحرك به
بما فوقه
بما تحته
وبالذي بين يديه».

لقد بات أدونيس في هذا المقطع الشعري مبصرا ومترجما في الآن نفسه لأحاسيسه عبر حروف الكلمة المبعثرة على بياض الصفحة، كما هي الحال مع لفظة "علي" التي اتخذت شكل مثلث مقلوب، وكأنها إشارة إلى هذه الذات الشاعرة المعذبة، الغارقة في أحلامها. من هنا يمكن القول إن تفكيك المفردة على هذا النحو - في هذا المقطع- يمكن أن يعكس جانبا من الإحساس الداخلي لهذه الذات، لما يطرحه هذا التفكيك على مستوى الصفحة من صراع بين السواد (الكتابة أو الحبر)، والفراغ (البياض)، وهو صراع يحسم - كما يبدو- لصالح البياض، الذي يهيمن على الحيز الأبيض في الصفحة، مؤكدا ذلك الفراغ الداخلي، أو الموقف الانطوائي لهذه الذات التي تسعى إلى الوحدة، وإلى زمان ومكان ثابتين تملأهما بأشياء نابعة من أعماقها.

استنتاجات

نستنتج من خلال تعرفنا على بنية: "السواد والبياض"، في المتن الشعري - باعتبارها تساعد على تشكيل طبيعة المكان على الصفحة الشعرية المطبوعة- أن هذه البنية ليست مجرد بنية شكلية كما توحي بذلك النظرة الأولى للصفحة الشعرية، في النماذج الشعرية المختارة. بل لها دلالة تعبيرية تدخل في صميم العمل الشعري وترتبط ارتباطا وثيقا بالمضمون، فتشترك بذلك في معمارية النص الشعري وبنائيته، لذلك يمكن القول إنها جزء من الأبعاد الدلالية المهمة في النص الشعري المعد للقراءة لا للإنشاد.

وعموما، فـ"لعبة الأبيض والأسود" تعد أبرز مظهر من مظاهر التشكيل المكاني على الصفحة الشعرية المطبوعة، في المتن الشعري الأدونيسي -بل في الشعر العربي المعاصر ككل- بسبب ما تتصف به من خصائص ربط عضوية بين المكانين: الداخلي والخارجي، وبين الشكل والمضمون - كما رأينا- وبسبب ما تختزنه من إمكانات دلالية هائلة تدفع بالفعل الشعري إلى النمو والتطور من جهة، كما

تثير أفعال التخيل لدى القارئ وتحفزه في الوقت نفسه على القراءة والتأويل من جهة ثانية.

الفصل الثاني: علامات الترقيم

علامات الترقيم عنصر حديث، لم يكن معهودا في ثقافتنا العربية قديما(❖❖❖❖)، وإنما هو وليد المثاقفة مع الغرب، إلا أن ذلك لا يعني مطلقا أن متن اللغة العربية يفتقد في مبناه إلى مثل هذا العنصر، إذ كانت في الكتابة العربية عناصر موازية له« كالتصريع والقافية في الشعر، والفاصلة في القرآن، والسجع في الكتابة، ولكن مصطلح الوقف في القراءات القرآنية على الخصوص هو الأشد مطابقة لوضعية علامات الترقيم».

ولسنا هنا معنيين بتفصيل الحديث عن نشأة علامات الترقيم وأصولها ودواعي انتقالها إلى كتاباتنا العربية الحديثة، بقدر ما يعنينا إضاءة هذا "الدال" باعتباره أحد العناصر التي تسهم في نسج طبيعة المكان على الصفحة الشعرية المطبوعة، في النص الشعري الأدونيسي.

هذا، وتعتبر علامات الترقيم نسقا من العلامات غير الأبجدية (أي غير اللغوية)، وهي من جهة أخرى تشكّل "نسقا سيميولوجيا" شديد الارتباط بالتواصل اللساني، فهي دليل خطي، له قيمته وأهميته في النص الشعري المعاصر بصفة عامة، إذ يدعم البياض على الصفحة، ذلك ما انتبه إليه "غريماس" في سياق حديثه عن وجود علامات غير لغوية في القصيدة يجب الانتباه إليها ودراستها، إذ رأى أن المستوى العروضي يمكن أن يدرس عبر شكله الخطي « توزيع النص مطبوعا، ترتيب مساحات البياض(...) علامات الترقيم أو غيابها، استخدام تنويعات طباعية...».

ولقد أصبح الشاعر العربي المعاصر متمرسا بعلامات الترقيم، مما ينم عن وعي متزايد لديه بأهمية العناصر اللالغوية في القصيدة. من هنا أصبح الترقيم يلعب دورا بارزا في النص الشعري، وأصبح استخدامه متمما للمعنى والشكل الشعريين، وأصبح عدم استخدامه موظفا لغاية شعرية أيضا، إذ كثر استخدامه مع شعر التفعيلة، إلا أن قصائد السبعينات والثمانينات قد استخدمت علامات الترقيم بشكل موسع وملحوظ، وبخاصة تلك التي تقوم على السرد أو الإرسال النثري، أو تلك التي تعتمد الحوارية وتعدد الأصوات. وهكذا، أصبحت هذه العلامات اللالغوية بحق جزءا من القصيدة، لما لها من دلالات بنائية، وصوتية، فهي تشير كما هو معروف «إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت».

واضح، أن علامات الترقيم دوال تتفاعل مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب الشعري، لذلك فلها في النص الشعري دلالات وأسرار، إذ أصبحت ذات إيحاء رمزي إذا استخدمت أو إذا تعمد الشاعر عدم استخدامها، وهذا ما سنحاول إضاءته في المتن الشعري من خلال نماذج شعرية معدودة، وصولا إلى تبيان دورها في رسم ملامح المكان على الصفحة الشعرية، وذلك في مبحثين :

❖- تكثيف الترقيم في النص الشعري.

❖- إهمال الترقيم في النص الشعري.

١- تكثيف الترقيم في النص الشعري : لقد أصبح استخدام علامات الترقيم متمما للمعنى الشعري، ذلك ما يمكن تلمسه في العديد من نصوص أدونيس الشعرية. فلنقرأ مثلا المقطع التالي من قصيدته المدورة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" :

« وجه يافا طفل هل الشجر الذابل يزهو ؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراء ؟ من هناك يرج الشرق ؟
جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل صوت
شريد...
(كان رأس يهذي يهرج محمولا ينادي أنا الخليفة)
هاموا حفروا لوجه علي كان طفلا وكان أبيض
أو أسود، يافا أشجاره وأغانيه ويافا
تكدسوا، مزقوا وجه علي
دم الذبيحة في الأقداح، قولوا : جبانة،
لا تقولوا : كان شعري وردا وصار دماء،
ليس بين الدماء
والورد إلا خيط شمس، قولوا : رمادي بيت
وابن عباد يشحذ السيف بين الرأس والرأس
وابن جهور ميت».

لقد تعمد أدونيس في هذا المقطع الشعري الطويل نسبيا- استخدام علامات الترقيم بشكل مكثف من قبيل: علامة الاستفهام والقوسين والفاصلة والنقطتين الفوقتين والنقاط الثلاث المتجاورة، وذلك لتحقيق غايات معينة؛ فالفاصلة مثلا التي تتخلل الأسطر الشعرية: ١٠، ٩، ٨، ٧، تشير إلى "تمفصل سيكولوجي نحوي"، بتعبير "جان كوهين"، والنقطتان الفوقيتان وضعتا في وسط الأسطر الشعرية:١٢، ١٠، ٩، لتحقيق وظيفة مرسومة لها مسبقا، إذ تشيران إلى أن الكلام التالي تفصيل للكلام السابق وتفسير له، كما تشيران إلى أن هناك شيئا مضمرا في هذا الخطاب الشعري، يتطلب من القارئ / الناقد الكشف عنه، وكأن النقطتين بذلك تلعبان دور شد المتلقي إلى أرضية النص، ودور الحافز أيضا في استرسال القراءة. أما النقاط الثلاث المتتالية (نقط الحذف)، التي ينتهي بها السطر الرابع، هي مساحات صامتة مقصودة، ربما وظفت لإنتاج الدلالة أو الإيحاء بها، وربما تكون إشارة إلى تاريخ مقموع حذفه الشاعر عن قصد وسبق إصرار. وقد كان بالإمكان أن توضع هذه النقاط في سطر منفرد بها، وهي عندئذ تكون موصولة بالصورة العامة للقصيدة، غير أن وضعها التالي لكلمة "شريد" على الخصوص، يعني أنها موصولة أكثر بهذه الكلمة المحَمَّلة بمعاني عديدة، كالضياع والسقوط والخيبة. من هنا أمكننا القول إن هذه "الفراغات" (نقط الحذف)، التي تعمد الشاعر استخدامها في السطر الرابع من المقطع، والمحسوبة صمتا أو كلاما غائبا مسكوتا عنه، تشكل حقيقة، أو

واقعا، كونها مساحة من جسد النص، فهي ملمح بصري يتطلب من القارئ النبيه أن يكشف عما يختفي وراءه، في استفزاز وقلق، ليصبح بذلك مشاركا بطريقة غير مباشرة في إنتاج دلالية الخطاب، إذ يعيد تركيبه بحسب فهمه وفطنته وقناعته الشخصية، وبهذا يتحول القارئ من مجرد متلق للنص إلى مبدع وناقد في الوقت نفسه، بحيث« تتحطم الحواجز الصلبة التي كان الناقد أو القارئ القديم يقيمها بينه وبين الأثر ». وهكذا، استطاع الشعر العربي المعاصر أن يقفز إلى هذه المرحلة، ويخرج من براثين العمودية الجامدة أو الثابتة وينفتح أكثر فأكثر على النقد، وبرز هذا على نحو واضح وجلي في معمارية قصيدة النثر، وبخاصة في الشكل الذي صورت به صفحتها الشعرية؛ فتعدد علامات الترقيم فيها مثلا لم يكن الشاعر يقصد به "التزيين" و "الزخرفة"، بقدر ما يتخذ منها وسائل وإمكانات جديدة تنضاف إلى الأدوات التعبيرية الاعتيادية أو المألوفة. وعليه، فقد أصبحت علامات الترقيم دوالا لها قيمتها وأهميتها، ذلك أن دلالاتها ليست أقل بَنْيَنة من دلالات الوحدات المعجمية والصرفية مثلا.

وعموما، فعلامات الترقيم في النص الشعري الأدونيسي -باعتبارها ملمحا بصريا له دوره وأهميته في نسْج طبيعة المكان على الصفحة دلالات وأسرار، فهي بتعبير د. محمد بنيس: " شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله". من هنا فقد أصبحت ذات إيحاء رمزي، إذا استخدمت. كما رأينا- أو إذا تعمد الشاعر إهمالها في النص الشعري، كما سنرى لاحقا.

٢- إهمال الترقيم في النص الشعري: إذا كان استخدام علامات الترقيم في النص الشعري المعاصر بصفة عامة، لا يخلو من دلالة، فكذلك الأمر بالنسبة لغيابها، ذلك أن إهمال الشاعر للترقيم «غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض» ، كما يفتح النص أكثر فأكثر على النقد، لما يطرحه من "نتوءات" و"فجوات صمتية"، تتيح للقارئ هامشا إضافيا لكتابة الكلام المحذوف الذي يتيح هو الآخر هامشا آخر تتبلور عنه دائرة "هرمنوتيكية".

ونصوص أدونيس الشعرية غير بريئة من ظاهرة الغياب "الترقيمي"؛ هذه الظاهرة التي تُظهرُ النص متسارعا، لاهثا بسبب تسارعَ دواله وتلاحقها غير الملجوم بعلامات الترقيم، على الرغم من حاجة البناء الشعري إليها أحيانا، وذلك للإيحاء بتماسك النص بوشائج قوية تشير إلى ارتباطه بدفقة شعورية واحدة، على نحو ما نجد مثلا في قول أدونيس من قصيدته "هذا هو اسمي":

« دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار
تحبل النار أيامي نار أنثى دم تحت نهيدها صليل
والإبط آبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فرعته وشعشعته بباه وبهار (هذا جنينك ؟)
أحزاني ورد».

لقد خلا هذا المقطع. كما يبدو- من علامات الترقيم، مما أوقع التباسا وغموضا في تعالقه اللغوي، وهيأه لاحتمالات و صياغات قرائية عدة، تدفع بالفعل الشعري إلى النمو والتطور. من هنا، فغياب الترقيم. في النص الشعري الأدونيسي- يتيح احتمالات تأويلية تلو أخرى بما يطرحه من "ثغرات" و "فجوات"، يجعل منها الشاعر سلاحا فنيا، يفلح من خلاله في تأسيس خطابه الرمزي.

لنقرأ، قول أدونيس من قصيدته "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" :

« لم تيأس انتفضت صرت الحلم والعيون
تظهر في كوخ على الأردن أو في غزة والقدس
تقتحم الشارع وهو مأتم تتركه كالعرس
وصوتك الغامر مثل بحر
ودمك النافر مثل جبل
وحينما تحملك الأرض إلى سريرها
تترك للعاشق للاحق جدولين
من دمك المسفوح مرتين.».

إن هذا المقطع الشعري مأخوذ من قصيدة محكمة البناء بواسطة علامات الترقيم، إذ يكفينا الرجوع إليها لنلتمس ذلك. فلماذا إذن، تغيب علامات الترقيم؟ إذ كان من المفروض أن تكون المفردات : تيأس- انتفضت- مأتم- للعاشق، متلوة بعلامة الفاصلة، لأن إيراد هذه الأخيرة بعد هذه المفردات يشترط على البناء الصوتي "وقفة قصيرة"، وهو أمر يريد أدونيس في الغالب أن يتلافاه. كما يتضح لنا- رغبة منه في الحفاظ على الانسياب الإيقاعي للمقطع الشعري. بل في القصيدة كلها- لأن ذلك يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام وقفزات الوعي.

هذا، ونضيف أن تلاحق المفردات غير المَلْجُوم بعلامات الترقيم في المقطع الشعري المذكور، يطرح عددا من "الثغرات" أو "الفراغات"، التي تمثل« مفاصل النص الخفية» بتعبير "فولفغانغ إزر"(أستق) ، وهذه "الفراغات" تثير أفعال التخيل لدى القارئ، كما تفتح المجال أمامه ليشارك في كتابة النص أو إعادة إنتاجه، ذلك أن الشاعر يكتب أولا وقبل كل شيء لجمهور القراء، «واضعا في حسبانه وآفاقه قدرة هذا الجمهور على عقلنة رؤاه، وتمحيص الخفايا الكامنة بين سطورها التي لم يتصورها الشاعر نفسه ولم يعتقد بها، وتمثل في رأي الناقد الأخاديد النقية الصافية التي لم يمسسها وعي الشاعر والتي ينبغي له أن يملأها»، وهذا ما يعبر عنه في النقد الأدبي المعاصر بإشراك القارئ في العملية الإبداعية، كما لو أن الشاعر يضاعف عن قصد وسبق إصرار من "الفراغات" و"النتوءات" ليترك للقارئ مهمة ملئها، بإضافته ما يفهم مما لم يذكر في النص. وإن مجرد الاعتقاد بأن القارئ أو المتقبل هو الذي ينتج دلالية النص، ويمنحه معناه، يعني أن النص ينطوي في داخله على نص سري يناط بالقارئ الذكي اكتشافه، كما يعني في الآن نفسه أن النص ينطوي على التباس ما قابلٌ للاختلاف حوله وتعدد وجهات النظر فيه. ولعل هذا« هو مرجع التعدد الدلالي الخاص بالأدب والذي يكسب لغة الأدب أدبيتها ويميزها عن لغة العلم التي تكتسب علميتها بقدر وضوح دلالاتها وعدم قابليتها للإلتباس والتعدد، والنص الأدبي عندئذ لا يبدو لنا بناء محكما بقدر

ما يبدو بناء مخلخلا يحتاج إلى القارئ الذي يقوم بإحكامه أو إعادة تركيبه وملء فراغاته، من هنا تكون القراءة فعلا مبنيا للنص...» ، ومن ذلك الفعل تتأتى "جمالية النص"، وكذا لذته التي تحدث عنها "رولان بارث" في كتابه "لذة النص"، وذلك في سياق تمييزه بين "نص اللذة" و"لذة النص".

استنتاجات:

نستخلص من خلال النماذج الشعرية المختارة أن "علامات الترقيم" - باعتبارها نسقا من العلامات غير الأبجدية- دوال من الدوال التي تسهم في بناء دلالية الخطاب في نصوص أدونيس الشعرية، كونها تدعم "البياض" أو "الفراغ" في الصفحة، بما يساعد في نسج دلالة المكان على مستوى هذه الصفحة الشعرية. فهي بأنواعها المختلفة، عناصر تتفاعل مع العناصر الشعرية الأخرى في بناء دلالية الخطاب الشعري لدى هذا الشاعر، لذلك فاستخدامها في النص لا يخلو من دلالة، كما أن إهمالها لا يخلو أيضا من دلالة. فغياب الترقيم غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة كما رأينا سابقا، إذ يفتح النص أكثر فأكثر على النقد، لما يطرحه من "نتوءات" أو "ثغرات" تثير أفعال التخيل لدى القارئ، كما تفتح المجال أمامه ليشارك في إعادة إنتاج النص ومنحه معناه، وذلك بإضافة ما يفهم مما لم يذكر.

الفصل الثالث: العناوين، الحواشي، التصديرات

إن النص الشعري المعاصر- بل النص الأدبي المعاصر بوجه عام- لم يعد نصا مكتملا بذاته، وإنما صار كتلا من نصوص متجاورة، وشظايا من نصوص لا تكتمل ولا تبحث لنفسها عن اكتمال؛ بمعنى أن النص لم يعد منغلقا على ذاته، وإنما انفتح على نصوص موازية له ومتقاطعة فيه تشكل متعالياته النصية، ذلك ما يؤكده "رولان بارث" بقوله « إن البنية الداخلية المغلقة المقيدة، لا تؤسس النص كما كان يعتقد البنيويون، فما يؤسسه هو انفتاحه على نصوص وشفرات، وعلاقات أخرى بحيث يكون المتناصي النص». من هنا أصبح النص بؤرة للتعدد والاحتمالات، بحيث انفتح بلا تخوم على نصوص (موازية له، أو متقاطعة فيه)، شكلت المهاد الحقيقي للمغايرة والاختلاف الذي يحقق له التجاوز، ويكفل له التمايز والتفرد.

هذا، ويلعب "النص الموازي" أو "النص المحيط"، -بتعبير "جرار جنيت"- في النص الشعري العربي المعاصر تحديدا، دورا هاما في نسج طبيعة المكان على الصفحة الشعرية، ويتضمن العناصر التالية: نص العنوان، الحواشي أو الهوامش والتصديرات. وفي هذا السياق كان من البديهي أن يكون للقصيدة الأدونيسية (مجال دراستنا)، عنوان وأن ترافقها الحواشي الإيضاحية والتصديرات في عدد من الأحيان، ما دامت هذه العناصر تخدم القصيدة على مستوى الرؤية البصرية، كما تفيد المتلقي في التعرف على مجريات العملية الشعرية. وعلى هذا الأساس بات من الضروري

النص الأدبي المعاصر لم يعد نصاً مكتملاً بذاته وانما صار كتلاً من نصوص متجاورة لم تكتمل بعد

التعرف على هذه العناصر الموازية للنص الشعري الأدونيسي أو المتقاطعة فيه، باعتبارها تسهم في تشكيل متعاليته النصية من جهة، وباعتبارها تساعد على نسج طبيعة المكان ودلالاته على الصفحة الشعرية من جهة ثانية. فكيف يحصل ذلك إذن؟

١- العناوين (Les titres): إن أول ما يلفت نظرنا ونحن نتصفح قصائد المتن، "الهيئة البصرية" لهذه القصائد التي تمثل أمامنا بهيئة حروفية متباينة، إذ أن تنظيمها الطباعي يمتاز في أغلب الأحيان بتعارض طباعي، بين الحروف الطباعية الصغيرة للنص الكبير (نص القصيدة)، والحروف الطباعية الكبيرة للنص الصغير (نص العنوان)؛ بمعنى أن "حيز العنوان" مطبوع بحرف كبير، بينما "حيز النص" مطبوع بحرف أصغر منه، وهذه ظاهرة تكاد تكون عامة في قصائد المتن. ولا شك أن لهذا الوسم الطباعي علاقة وطيدة بما يحتله العنوان كأساس في التسمية والهيمنة وإضفاء الشرعية على ما سيأتي من قول. وهكذا، فإن استخدام حرف طباعي كبير للعنوان تأكيد لأهميته ووظيفته القصوى في النص الشعري ككل: فله وظيفة خارجية أساسية ذات طابع تأثيري وإشهاري، إذ يرخص النص ويخدمه على مستوى سوق القراءة، لذلك فلا عجب أن يكتب ببنط أسود سميك أو مضغوط، وأن يحتل صدارة الصفحة في أغلب الأحيان. هذا ما تحترمه أغلب قصائد المتن.

فالعنوان هو الذي يعلن القصيدة الأدونيسية (بل القصيدة العربية المعاصرة بصفة عامة)، ويوجه معناها بصورة مسبقة، إذ يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، إنه بعبارة "بورخيس" « البهو الذي ندلف منه إلى النص»، ودون هذا البهو بتشابكه وغموضه، لا يمكن التقرب من بؤرة النص وملامسة جمرته وحركتها واتجاهها في ثنايا النسيج النصي وتشظياته. ومن هنا فالعنوان الذي يتقدم النص الأدونيسي تحديدا ليس مجرد اسم يدل على العمل الشعري فحسب، ويحدد هويته ويكرس انتماءه لجنس الشعر، بل له وظيفته وأهميته القصوى في النص، لذلك فليس غريبا أن يكتب في أغلب نصوص المتن الشعري الأدونيسي ببنط سميك، مغاير للبنط الذي كتب به مجمل النص، خصوصا وأن أدونيس بات يؤمن أكثر من أي وقت مضى بضرورة توظيف المؤثرات الطباعية لشد انتباه المتلقي واستدراجه لمواجهة القصيدة، وممارسة لعبة القراءة المتعددة على جسدها. والأمثلة عند أدونيس في هذا الصدد كثيرة، ومن أراد تلمس ذلك فعليه الرجوع إلى دواوينه العديدة للوقوف على الكثير من الدلائل.

٢- الحواشي: لقد أصبح أمام الشاعر العربي المعاصر أكثر من إمكانية جمالية أو فنية يقدر عن طريقها أن يمنح نصه ورؤاه تجسيدا بصريا على مستوى الصفحة الشعرية. أحد هذه الإمكانات أو

الخيارات المتاحة أن يرفق العنوان بحواشي كالإهداءات والتعليقات الشرحية المفسرة والتوثيقية. والحواشي هي إحدى أهم عناصر "النص المحيط"، كما يرى "جرار جنيت". فهي التي تعين حدود النص وجنسه، وهي منطوق ذو طول متغير، تحتل تارة الحيز المحادي لحيز العنوان، وتارة أخرى تحتل الحيز الأسفل من الصفحة الشعرية أو يمينها أو يسارها على نحو ما نجد في نصوص "الكتاب" (أمس المكان الآن) لأدونيس. وذلك اختيار غني بالدلالات دون شك.

فالحواشي إذن، هي في مجملها تعليقات شرحية تفسيرية، توضيحية، توثيقية للمادة الشعرية، لذلك جاز القول إن الحاشية هي التي "تؤطر" المعنى أو توجهه مسبقا؛ فالشاعر حينما يوردها في نصه الشعري، إنما يتغيا التخفيف من درجة الغموض، الذي يغلفه، وقد يميل الشاعر أحيانا إلى اعتماد الحاشية في قصيدته، «حفاظا منه بذلك التقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة العربية القديمة» ،حيث كان الشاعر يورد الحاشية قصد الإشارة إلى مناسبة قول القصيدة أو تحديد الشخص الممدوح، طلبا للتكسب أو غير ذلك من الأمور. وهذا الرأي - الأخير- لايمكن أن نعتبره منطقيا في عصرنا هذا، وبخاصة إذا علمنا أن شاعرنا المعاصر لا يروم في نصوصه المديح أو شيئا من هذا القبيل، بقدر ما يروم التعبير عن مجموعة من القضايا أو الموضوعات ذات الصبغة النضالية أو الاجتماعية أو الوطنية، لذلك باتت حواشي نصوصه الشعرية تدل على "عقد ضمني" أو لنقل "علاقة ضمنية"، بين مضمون الخطاب وحاجة جماعة مناضلة، تسعى إلى الحرية والكرامة في مجتمع ضاغط، تسوده أنظمة أبوية مجحفة في تعنتها السلطوي.

فإيراد الحواشي يعدم تماما الإمكانات المحدودة أصلا لحرية المعنى، كما يرى الناقد "شربل داغر"، إلا أنه تبقى الإشارة واجبة إلى أهمية تبديد غموض بعض الكلمات الصعبة الفهم أو بعض الرموز، التي تضرب بجذورها في حقول أسطورية وتاريخية ودينية..، ليصل بالتالي مضمون الخطاب الشعري إلى أوسع شريحة من القراء.

وهكذا، فللحاشية وظيفة هامة في النصوص الشعرية الأدونيسية، لذلك لا يمكن اعتبارها عنصرا هامشيا يمكن الاستغناء عنه، إذ يمكن قراءتها بوصفها أيضا منطوقا لصوت الذات الشاعرة، كما هي الحال في العديد من نصوص "الكتاب ١"، التي تنقلب فيها الحواشي إلى مراكز، وينحسر المركز ليصبح حاشية أو هامشا، على نحو ما نجد في النموذج الشعري الآتي:

وثنى الرواية:
" ألف عذراء فضت، أباح
يزيد وعماله
المدينة-أشرافها،
وقراءها،
وأباح النساء.

وثنى الرواية :
نخاف أن ترجمنا السماء
بالحجارة،
إن نحن لم نخرج على يزيد ."

وثنى الراوية :
إنه الطاغية
يده دائما
حربة داميه.( ).

في هذه النموذج الشعري، اكتناه جميل لمكتوبية اللغة الشعرية، وهندسة رائعة للمكان على الصفحة- مبتكرة بارعة، كثيفة الدلالات، ناضحة بالثراء، حيث تتشظى الصفحة الشعرية بشكل مدهش ورائع قلما نجد له نظيرا في شعرنا العربي المعاصر، وكأن الشاعر أدونيس خرج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة؛ فالصفحة تتوزع في شكل خانات، وكل خانة عبارة عن هوامش وتعليقات (إحالات تاريخية وتراثية...) مثبتة في أسفل الصفحة وعلى يمينها ويسارها. وهذه الحساسية الفنية الجديدة التي يمكن نعتها بـ"جمالية التشظي"، تأتي في الواقع كردة فعل - ربما- على الإخفاقات والانهيارات والانتكاسات المتوالية التي عرفها العالم العربي في النصف الأخير من القرن العشرين. ومن الجلي في هذه الهندسة المغايرة والمتميزة للنص الشعري أن الشاعر يقوم بلعبة بعيدة الأهمية والدلالة، بحيث يقلب العلاقة الاعتيادية بين المتن والهامش، فيحل الهامشي في المركز ويقصي المركز في حيز الحاشية. ولهذا التوزيع الهندسي للصفحة الشعرية في الواقع« تجذر في الرؤيا والتصور اللذين ينطلق منهما أدونيس واللذين يريان في ما اعتبر هامشا في الثقافة العربية المركز الفعلي الإبداعي المحرك والمطور لهذه الثقافة، وفي ما اعتبر مركزا حاشية تجمدت في مكانها لا تطرأ عليها التحولات والتغيرات».

فالحاشية إذن، تحتل في النموذج الشعري السابق - بل في الكتاب (ج١) بأكمله - المكانة المركزية التي يحتلها صوت المتنبي /أدونيس، فتبدو حلقات للصوت نفسه الذي ينطق به الشاعر، مع أنها ذات طبيعة التباسية مزدوجة، إذ يمكن قراءتها بوصفها كذلك منطوقا لصوت المتنبي، الذي هو في الحقيقة صوت الذات الأدونيسية، التي حرمت من نعمة اليقين، والتي« تعيش مرارة أنها تتحرك في عالم شديد الالتباس والإبهام والخلط والاختلاط، وليس ثمة ما يحدد لها معالمه بوضوح، وهي لذلك أشد قلقا ويأسا (...) هذه الذات متشظية جوهريا، فهي ليست في حالة تناغم مع الوجود لا في بعده الطبيعي (كما كانت الرومانسية) ولا في بعده الاجتماعي (كما هي الواقعية الاشتراكية وواقعية الكتابة الحزبية المنضوية في الوطن العربي)، وهي لا ترى نفسها في حالة حلول مع العالم (كما هي الصوفية)، رغم بزوغ مفردات وتصورات صوفية. إنها انشراخ وانفصام وقلق داخلي وتشتت وتشظ في زمن هو زمن اللحظة الحاضرة".

هكذا، تصبح الحاشية - باعتبارها تساعد في نسج طبيعة المكان على الصفحة الشعرية- دالا من الدوال المهمة في النص الشعري العربي المعاصر بصفة عامة (المعد للقراءة لا للإنشاد)، بحيث تسهم بشكل فعال في بناء دلالية الخطاب، ولو بطريقة غير مباشرة، لذلك لا يمكن تجاهلها أثناء عملية التحليل.

٣- التصديرات(Les ép-igraphes): "التصدير" أو

"التقديم" في نظر "جرار جنيت"، هو بمثابة قول أو استشهاد (citation)، يتموضع عادة في صدارة النص، ويعني حرفيا كل ما هو خارج النص(hors d``uvre)، أو كل ما هو متاخم أو مجاور للنص زخقي يعدقث((. والحقيقة أن "التصدير" الذي يتقدم النص الشعري عادة، لا يعتبر حلية نصية، «وإنما توجهه خلفية نظرية تتشابك مع إغراءات تجربة الكتابة، حيث تخط اليد، بلذة لا تقاوم، قولا مكثفا يصل العنوان بالنص، ويسهم في تجسير العلاقة بينهما، وهو ما يجعل منه عنصرا بنائياً». من هنا يكف أن يكون عنصرا ثانويا أو هامشيا، وإن أغرى موقعه باعتباره كذلك. ونصوص أدونيس الشعرية هي خير ما يجسد ذلك؛ ففي قصيدة "أقاليم الليل والنهار" مثلا نجد نصين نثريين تراثيين قصيرين للنفري، يتصدران مقطع: "فصل المواقف"، جاء فيهما:

- «... وأوقفني في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيري، فلا ترض أنت فإن رضيت محقتك».

النفري

(موقف العظمة).

- «وقال لي: النعيم كله لا يعرفني والعذاب كله لا يعرفني، وقال لي: معناك أقوى من السماء والأرض».

النفري

(موقف المحضر والحرف).

فهذان النصان كتبا بحرف طباعي رقيق، عدا اسم صاحبهما (النفري)، الذي كتب ببنط سميك، والذي تم إفراده في السطر وحده حتى يبدو واضحا، وكأن الشاعر يريد بذلك التركيز على هذا الإسم لغاية معينة؛ ربما لافتتانه بالتجربة الصوفية لهذا الصوفي الكبير، بل التجربة الصوفية بصفة عامة؛ هذه التجربة التي تتفق إلى حدما في بعض مبادئها ومنطلقاتها- مع التجربة السوريالية، التي تأثر بها (أدونيس) كثيرا في كتاباته النثرية وكذا الشعرية. وهكذا، يسهم التنفيذ الطباعي لنصي "النفري"، في القصيدة المذكورة، في الكشف عن بعض الأمور أو القضايا التي يتغيا الشاعر إثارتها أو ترسيخها في مخيلة القارئ.

إذن، فللتصدير أو التقديم وظيفة جمالية بالأساس، ترتبط بتلقي النص الشعري، إذ يرمي الشاعر من خلاله توجيه أفق انتظار القارئ، وصولا إلى استدراجه لمواجهة القصيدة، ليصبح بالتالي مشاركا في إنتاج دلالتها الكلية.

استنتاجات:

يبدو جليا، أن "النصوص الموازية" (عنوان، حواشي، تصديرات)، تساعد بدورها في تشييد طبيعة المكان على الصفحة الشعرية-المطبوعة، عند أدونيس، بحيث لها قيمتها وأهميتها في النص الشعري. كما رأينا- إذ تسهم ولو بطريقة غير مباشرة في بناء دلالية الخطاب؛ فهي علاوة على أنها تفيد القارئ في التعرف على مجريات العملية الشعرية، تخدم النص على مستوى سوق القراءة، إذ يسعى الشاعر من خلالها إلى تسريب طابع تذوقي للتأثير في القارئ بالدرجة الأولى وتجديد حيوية التلقي لديه، باقتحام ركوده الداخلي، من أجل استقطابه إلى أرضية النص.

خاتمة:

لقد كان من الطبيعي أن نتوصل إلى جملة من النتائج في سياق تعرفنا على بنية "المكان البصري- الطباعي"، وجماليات اشتغالها في النص الشعري الأدونيسي، وهكذا، انتهينا إلى أن هذه البنية هي مكون هام، ينضاف إلى البنى الشعرية الأخرى، التي تدخل في تشكيل جسد النص وتوليد معناه. من هنا فهذه البنية ليست مجرد بنية شكلية كما توحي بذلك النظرة الأولى للصفحة التي بها الشعر، في النماذج الشعرية المختارة، بل لها دلالة تعبيرية تدخل في صميم العمل الشعري وترتبط ارتباطا وثيقا بالمضمون، فتشترك في معمارية النص الشعري وبنائيته عند أدونيس.

وعليه، فبنية " المكان البصري- الطباعي" تُعدّ في الحقيقة أحد الأسلحة الفنية التي يحاول الشاعر أدونيس من خلالها تحقيق وظيفتين أساسيتين هما:

- وظيفة دلالية: وتتلخص في تفجير المكبوت السياسي والاجتماعي والإديولوجي، بل مجمل القضايا التي لم تسعفه الوسائل التعبيرية الاعتيادية في تسريبها أو التعبير عنها: فـ"البياض" أو "الفراغ" الذي يتعمد الشاعر. كما مر بنا- الحوار معه، ليس مجرد لعبة شكلية، بل إنه يتحول في كثير من السياقات الشعرية إلى قناع شعري يُفَجّر من خلاله المسكوت عنه، في زمن كهذا تُكَمّمُ فيه الأفواه. كما أن الصراع المضمر بين سواد الحبر (السطر الشعري) وبياض الصفحة (مساحة الصمت)، قد يعكس إلى حد ما. كما رأينا- حركة التقلص والتمدد الداخلية العميقة المتصلة بحركة الذات الشاعرة المتذبذبة في علاقتها بمحيطها الخارجي.

- وظيفة جمالية: ويمكن تلخيصها فيما يلي:

- الاقتصاد في لغة الشعر، وذلك بتكثيف " البياض" (في الصفحة الشعرية)، الذي يصبح بدوره دالا من الدوال التعبيرية في النص الشعري، أو عن طريق ذلك اللعب اليقظ بـ"الفراغ" وإقامة الحوار مع المسافات البيضاء.

- استقطاب القارئ إلى أرضية النص أو جمرته، ودفعه إلى فك مغاليقه، وبخاصة ما يتعلق منها بما هو بصري؛ فأدونيس مثلا حينما يضاعف من مساحات الصمت (مساحة البياض)، أو يتعمّد عن سبق إصرار إهمال علامات الترقيم في النص الشعري، فإنه يتغيا إحداث "نتوءات" و"ثغرات"، تثير أفعال التخيل لدى القارئ وتحفزه في الآن نفسه على إضافة ما يُفْهَم مما لم يذكر في النص، ليصبح بالتالي مشاركا في العملية الإبداعية.

ومن الخيارات الجمالية أيضا التي ترتبط بتلقي النص الشعري الأدونيسي، والتي استطاع من خلالها توجيه أفق انتظار القارئ، وصولا إلى استدراجه والزج به في المعمل النصي، نذكر العناوين والحواشي والتصديرات، وقد فصلنا في ذلك سابقا.

❖ باحث وكاتب (مغربي) في قضايا الشعرية والتشكيل....

معرفة قريبة من رؤوس الأصابع عن الثقافة والمعلوماتية

فخري صالح

سيشهد القرن الحالي، على ما أعتقد، غيابا شبه نهائي لعادات الكتابة القديمة وطقوسها وأدواتها، وسيحل استخدام الحاسوب، وتسخير إمكانياته في الكتابة، محل هذه العادات التي لا يزال الكثير من كتابنا العرب يصرون على استمرارها ظنا منهم أن الإبداع لا يولد إلا في أحضانها، مع أن الكتّاب في معظم أرجاء العالم المتقدم انتقلوا من حقبة الآلة الكاتبة إلى لوحة مفاتيح الحاسوب لإنجاز أعمالهم الروائية والقصصية، وربما الشعرية، ما يعني أن انقلابا أساسيا حصل في طريقة الكتابة قد ينتج أساليب أكثر صفاء وتماسكا لغياب الاحتكاك المثير للأعصاب بين القلم والورقة، ولحضور النص على الشاشة، طيلة وقت الكتابة، أمام عيني الكاتب.

لقد غيرت ثورة تكنولوجيا المعلومات، التي نقلت البشرية قرونا على صعيد المعرفة وتداولها وانتقالها والاستفادة منها واستخدامها لتوليد معارف من معارف، مفهوم الكتابة الذي غادر التصور الرومانسي القديم الذي يربط الكتابة والإبداع بتوحد الكاتب وقدرته الخلاقة على الكتابة. إن الكاتب في عصر الاتصالات هو القادر على الاستفادة من الكم الهائل من المعارف والمعلومات، الذي ينهمر علينا عبر وسائل الاتصال السريعة، أو ما يسمى "الطريق السريع للمعرفة والمعلومات" Information Super-Highway. وهذا ما يجعل الكتابة أقرب إلى التناص وتفاعل المواد الواردة إلى الكاتب عبر وسائل الاتصال السريعة التي تزود الكاتب، وهو جالس وراء شاشة حاسوبه، بالمعارف التي يبحث عنها على شبكة الإنترنت أو في مراكز البحث أو المكتبات العامة الضخمة، أو بنوك المعلومات، أو الأرشيف الضخم الذي تمتلكه الصحف والمجلات ويكون متاحا، مجانا أو من خلال دفع مبالغ زهيدة من المال، لاستعمال جمهور الباحثين والكتاب والمتعطشين للمعرفة بعامة.

لا أظن أن البشرية قد مرت في تاريخها بمثل هذا التحول في معنى المعرفة، وأشكال تداولها وتنوع مستخدميها وتباعد أماكن سكناهم وإمكانية حصول اتصال بينهم أو حدوث حوار خلاق بينهم، في الوقت الذي يجلس كل منهم في مكتبه أو غرفة نومه أو يستقل وسيلة نقل عامة. إن بمقدورنا الآن الاتصال عبر شبكات الإنترنت والأقمار الصناعية، ومن خلال الحواسيب النقالة، ببعضنا البعض، كما أن في مكنة الباحثين والمؤلفين الكتابة والقيام بالبحث باستعمال شبكة الإنترنت دون الاضطرار لتضييع الوقت في وسائل المواصلات والأماكن العامة، والانقطاع عما يشغلهم من بحث أو كتابة. وإذا كان بإمكان مراسلي المحطات الفضائية والأرضية أن ينقلوا الأحداث عبر الشاشات الصغيرة لهواتفهم النقالة فإن الكاتب والصحفي سوف يختصران، من خلال الخدمة نفسها التي تتيحها شركات الهواتف النقالة وشبكات الإنترنت، أن يزيدا إنتاجهما ويواصلا عملية الإنتاج دون توقف. فإذا كنت الآن قادرا على كتابة مقالتي أو بحثي وتحريرهما، خلال فترة زمنية قصيرة، ثم بعثهما من مكتبي أو بيتي إلى الصحيفة أو المجلة أو الجهة التي سينشران فيها، فإن الفضاء المغلق الذي يستعمله الكتّاب سوف لا يكون ضروريا في المقبل من الأيام لأن ثورة الاتصالات العارمة التي تجتاح الكون ستسهل علينا ذلك من خلال المزاوجة بين خدمة الهواتف النقالة والإنترنت.

ما يهمني التنبيه إليه في هذه السياق هو التشديد على أن ما توفره ثورة تكنولوجيا المعلومات، من خلال الإنترنت، تلك الشبكة العنكبوتية الهائلة من المعارف الإنسانية المتنوعة بخيرها وشرها، يقلب تماما مفهومي الحقيقة والخيال، وما يسمى الواقع الافتراضي Virtual Reality يصبح واقعا فعليا منظورا على الشاشة، حيث يتحول الخيال إلى حقيقة، ويصبح التمييز بين هذين المفهومين أمرا صعبا ومعقدا، لأن حقيقة المعلومات والصور والأصوات السابحة عبر الشاشات ليست أقل واقعية من الحضور الفيزيقي للبشر والأشياء خارج شاشات الحاسوب. وبهذا المعنى فإن مستخدمي الحاسوب وشبكة الإنترنت يتعاملون مع ما يرونه على شاشات حواسيبهم بوصفه واقعا فعليا لا يختلف بالنسبة لهم عن الحضور الحميم للبشر والموجودات في الحياة اليومية. وسوف يقود هذا الفهم الجديد للحقيقة والخيال إلى خلخلة مفهومي المكان والزمان التقليديين، ويدفع الإنسان المعاصر إلى إعادة تقييم هذين المفهومين اللذين حكما وجوده وصلته بالأشياء من حوله.

تؤثر هذه الخلخلة لمفهومي الزمان والمكان على تصورنا للكتابة والخلق والإبداع، كما تنسف الطرائق المتداولة للحصول على المعلومة وطبيعة تحليل أبعادها وأشكال بثها، كما تهدد أشكال النشر الورقي، من كتب وصحف ومجلات وموسوعات ومعاجم، في المستقبل، حيث تتراجع الآن في العالم كله أرقام توزيع الصحف والمجلات، وتفضل دور نشر الموسوعات والمعاجم أشكال النشر الإلكترونية المختلفة، من أقراص لدنة وشبكة إنترنت، على أشكال النشر الورقية التي تراجع استعمالها إلى حد كبير. فهل يختفي الكتاب والصحيفة الورقية في العقود المقبلة، وتتغير مهنة الكاتب لتتواءم مع وسائل الاتصال التكنولوجية الحديثة؟ ليس لدي جواب واضح على هذا السؤال في الوقت الراهن.

سوف أتكلم الآن كمستخدم للحاسوب ومستفيد من المعرفة والمعلومات التي تتيحها شبكة الإنترنت. لقد اختصر استخدام الحاسوب الكثير من الوقت بالنسبة لي، كما جعلت الشبكة العنكبوتية بحثي عن المعلومة أكثر سهولة إذ لا يأخذ مني البحث عن المعلومات العامة والأرشيف الضخم المتوفر في محيط الشبكة الهائل سوى دقائق معدودة. فإذا أردت معرفة الاتجاه العام للنظرية الأدبية فما علي إلا الدخول إلى مواقع متخصصة تعرض عددا لا يحصى من المقالات والأبحاث والملخصات والرسوم البيانية والجداول المقارنة لكي آخذ فكرة واضحة عما يدور في الوقت الراهن في عالم النظرية الأدبية. وإذا أردت قراءة نصوص الكتاب الكلاسيكيين الكبار بدءا من أفلاطون وانتهاء بجيمس جويس فما علي سوى الذهاب إلى المواقع الخاصة التي تتضمن نسخا إلكترونية من مؤلفات أولئك الكتاب الكلاسيكيين الكبار في اللغات الأوروبية. لكن المشكلة تكمن في ضعف المادة العربية على الإنترنت، في بدائية تلك المادة وضعف التوثيق والهلهلة التي تتصف بها المواد المهيأة للنشر على شبكة الإنترنت لعدم وجود جهات ومراكز بحث ومتطوعين مؤهلين لنشر ميراث العرب الضخم منذ الجاهلية حتى الآن. ورغم أن المجمع الثقافي في أبو ظبي قام بإعداد نسخة إلكترونية للموسوعة الشعرية العربية، إضافة إلى العديد من كتب التراث المرجعية والمعاجم العربية الشهيرة، مثل "لسان العرب" لابن منظور، إلا أن بعض هذه الكتب

التراثية صعب الاستخدام على شبكة الإنترنت، كما أن الموسوعة الشعرية ليست متاحة للاستعمال على شبكة الإنترنت في الوقت الراهن، على حد علمي.

لكن لا شك أن هذا التطور الهائل في شبكة الاتصالات، وأشكال بث المعلومات والتقاطها، قد انعكس على صورة العالم من حولي، كما أثر عميقا في طريقة إدراكي للوجود، وجعلني أشعر أنني جزء من عالم واسع يبدو على مسافة لمسة إصبع للوحة مفاتيح الحاسوب أمامي. لقد فقد الكاتب، والإنسان عموما، حميمية العلاقة بالكتابة، وتقلص الخيال وتبادل موقعه مع الحقيقة. لكن ذلك قلص المسافات وجعل المعرفة والكتابة عملية جماعية يشترك فيها كثير من البشر الرابضين أمام حواسيبهم على وجه الكرة الأرضية، في المدن الكبرى والقرى الصغيرة في هذا الكون المعولم.

المشكلة التي تواجهنا، فيما يتعلق باستقبال المعرفة واستخدامها، تتمثل في سؤال: من يصنع المعرفة، ومن يوجهها. لقد تحدثت قبل قليل عن المادة التي أستطيع الحصول عليها بسهولة على شبكة الإنترنت، وهي مادة مكتوبة باللغة الإنجليزية أساسا، إذ أن حظوظ اللغات الأخرى أضعف، فيما حظ اللغة العربية بائس إذا ما قورن بلغات مثل الفرنسية والألمانية والإسبانية. وهذا يعني أن صدعا سينتاب هويتنا الكتابية بعد فترة قصيرة من الزمن لأن المادة المرجعية الأساسية مأخوذة من مواقع الميتروبول، أي العواصم الحضارية الإمبريالية السابقة نفسها، وباللغة الإنجليزية التي تتكلمها الإمبراطورية الأمريكية، وتكتب وتنشر وتبث؛ الإمبراطورية الزاحفة إلى أطراف الأرض جميعها، ومن ضمن ذلك الأرض العربية. ولا أظن أن بمقدورنا الآن، في ضوء غياب إنتاج المعرفة في عالمنا العربي وضعف وسائل الاتصال بالقياس إلى أمريكا، والغرب بعامة، الحديث عن تحصين الهوية في وجه هذا الطوفان المندفع من المعارف والمعلومات والصور ومنظومات القيم التي تدخل إلى مخادع نومنا عبر شاشات الفضائيات والهواتف النقالة وشبكة الإنترنت. إن ما يمكننا قوله بصراحة جارحة للنفس أن المستقبل محتل كما هي أرض فلسطين والعراق محتلة.

إذا انتقلنا إلى تأثيرات وسائل الاتصال على الأسلوب، فإن بالإمكان القول إن اختراع الحاسوب قد حقق ثورة في عالم الأسلوب، ولعل باحثا متحمسا يتصدى لإجراء دراسة مقارنة بين أساليب عدد من الكتاب كانوا يستخدمون القلم والورقة، أو الآلة الكاتبة، ثم انتقلوا إلى استخدام الحاسوب في الكتابة، ليكشف لنا عن التغييرات والانحناءات الأسلوبية، وأشكال الغموض في الأفكار ووضوحها، التي تنتج عن هذا الاستخدام.

لعل البعد السابق من أبعاد تأثير التكنولوجيا الحديثة على عالم الإبداع والكتابة مغفل في حد ذاته من التساؤل الدائم عن العلاقة بين التكنولوجيا والإبداع، ذلك التساؤل الذي يفترض في الإجابة السائدة علاقة صراعية بين التكنولوجيا والإبداع، نوعا من التنافر بين هذين القطبين من أقطاب التجربة الإنسانية المعاصرة، فإذ تتطور التكنولوجيا ينحسر الإبداع الفني والثقافي ويتراجع إلى أركان بعيدة عن مسار دوران عجلة التكنولوجيا المحمومة! لكن التجربة الإنسانية المعاصرة تثبت عدم صحة هذه الأفكار، فالإبداع الإنساني يشق لنفسه دروبا جديدة بمساعدة التكنولوجيا الحديثة، ويصبح بإمكان الرسام أن يحقق ألوانا شديدة الصفاء باستخدام الحاسوب، ويخلط ألوانه فيحصل على درجات لونية لا يستطيع، بإمكانياته البشرية، الحصول عليها. ويصدق الأمر نفسه على الموسيقي الذي يستطيع استخدام الحاسوب، وتكنولوجيا المعلومات، ليحصل على أنغام وتوافقات صوتية ما كان له أن يحصل عليها باستخدام الطرق التقليدية المألوفة في التأليف والتوزيع الموسيقيين.

بالمعنى السابق تصبح التكنولوجيا عونا للمبدع على تطوير إبداعه وصقله وتهذيبه والوصول به إلى ذرى جديدة. صحيح أن الأشكال التقليدية من الإبداع تتراجع لتحل محلها أشكال جديدة منه، كما تحل منظورات عصر تكنولوجيا المعلومات، وعصر الفضائيات، محل المنظورات التقليدية للعالم. لكن ذلك الأمر متوقع على خلفية التطورات الحاصلة في كل عصر، فالشعر كان النوع المهيمن في عصور سابقة، ثم حلت محله الرواية في العصر الحديث، ويبدو أن السينما والروايات التلفزيونية قد انتصرت على الأنواع الأدبية المكتوبة الآن. ولربما تظل الرواية قادرة على العيش بسبب إمكانية تحويلها إلى شريط سينمائي ومسلسل تلفزيوني.

قد ينظر البعض إلى التكنولوجيا في الحالة السابقة بصفتها شرا يلحق الضرر بالإبداع الإنساني، وذلك بسبب إحلالها أنواعا أدبية وفنونا شعبية الطابع، يزجّي بها الناس وقتهم، محل أنواع أدبية عظيمة تختزل التجارب الإنسانية وتكثفها (الشعر، الرواية، المسرح). لكن هذه النظرة تلغي ما تملكه السينما، وكذلك التلفزيون، من طاقات إبداعية مذهلة، من خلال استخدام الصورة والصوت والموسيقى وأشكال المزج والتركيب، تعجز عن تحقيقها الأشكال المألوفة في الأنواع الأدبية والفنية التي لا تزال تصنف في رأس مراتبية الهرم الإبداعي.

ومع ذلك فإن التكنولوجيا المتطورة تقلص الخيال لأنها قادرة على تحويل الخيال إلى حقيقة قريبة من رؤوس الأصابع. إنها تصل مستخدمها بأقصى نقطة يحلم بالوصول إليها. تقربه من المكتبات البعيدة، والأفلام المنتجة حديثا، ودور عرض اللوحات والمنحوتات في أقصى أطراف الأرض، ومن الصحف والمجلات الصادرة للتو في عواصم بعيدة. كل ذلك ينتقل إلى المرء في دقائق معدودات بنقرة من أصابعه على لوحة مفاتيح الحاسوب أمامه.

إن الإبداع، في هذه الحالة، يجتاز منعطفا شديد الخطورة، ويمر بعملية تحول معقدة تحكم علاقته بالفضاء المكاني والزماني الذي يغلف البشر والكائنات والموجودات الأخرى. ونحن العرب، وإن كنا نعيش على ضفاف ثورة تكنولوجيا المعلومات المتسارعة، إلا أن الطبيعة الشمولية لهذه الثورة تؤثر علينا بصورة من الصور. ولا أظن مبدعا عربيا يمكنه أن ينجو من مد هذه الثورة الكاسحة الشديدة التأثير. فهي تؤثر عبر تغيير أشكال الحصول على المعلومة وأشكال بثها، كما تؤثر عبر نشر التقنيات وتبادل التفاعلات بين المبدعين من جنسيات مختلفة. ويمكن القول إن تمدد ما يسمى بالفضاء التخيلي Cyber Space، عبر شبكة الإنترنت، واتساع هذا الفضاء إلى مَدَيات يصعب ضبطها والسيطرة عليها، قد خلق عالما جديدا يظهر أمام ناظري مستخدم الحاسوب عندما ينقر لوحة المفاتيح ليتصل بهذا العالم المصنوع من الكلام والصور والأصوات السابحة بين الشاشات في طول العالم وعرضه.

الرحيل إلى بئر يوسف

منير محمد خلف. سورية

أُصدِّقُ قلبي،
وقلبي الذي لا يصدّقُ
غير الذي قلتُ فيه
يكذّبُ عمري،
ويخلع عن جسد الروح
ثوبَ الفرحْ.

أنا يا رفيق المسافة والحزنِ،
أعرف جرح السؤال
وملح الجواب،
وأعرف أن المعزِّينَ
سوف يسيرون خلف جنازة صوتي،
ويحترمون بكل التواضع موتي.
قليلاً من الحزن
يا أيها العابرونَ على جثتي!
قليلاً من الحزن
يا أيها الواثقونَ من الموتِ
تحت غطاء حياتي
التي صادرتْ ياسميناتِها
قبضةٌ من سؤالٍ ثقيلْ.

قليلاً من الحبِّ،
كي ننثرَ النورَ
فوق رصيف الكلام الطويل.. الطويلْ.

قليلاً من النار
كي أُطفئَ الثلجَ
فوق محيط دمي،
إنني ناحتٌ عدمي
تحت سقف البكاء،
أزفّ احتراقي على شرفات الرحيلْ.

أضمّ احتضاري الصغيرَ
لأصواتكم..
.. دمعُنا مثقلٌ بهبوبِ الوداع،
ولا من نوافذَ
حتى نهيِّئَ أعماقنا
لأصيص اللقاء الجميلْ.

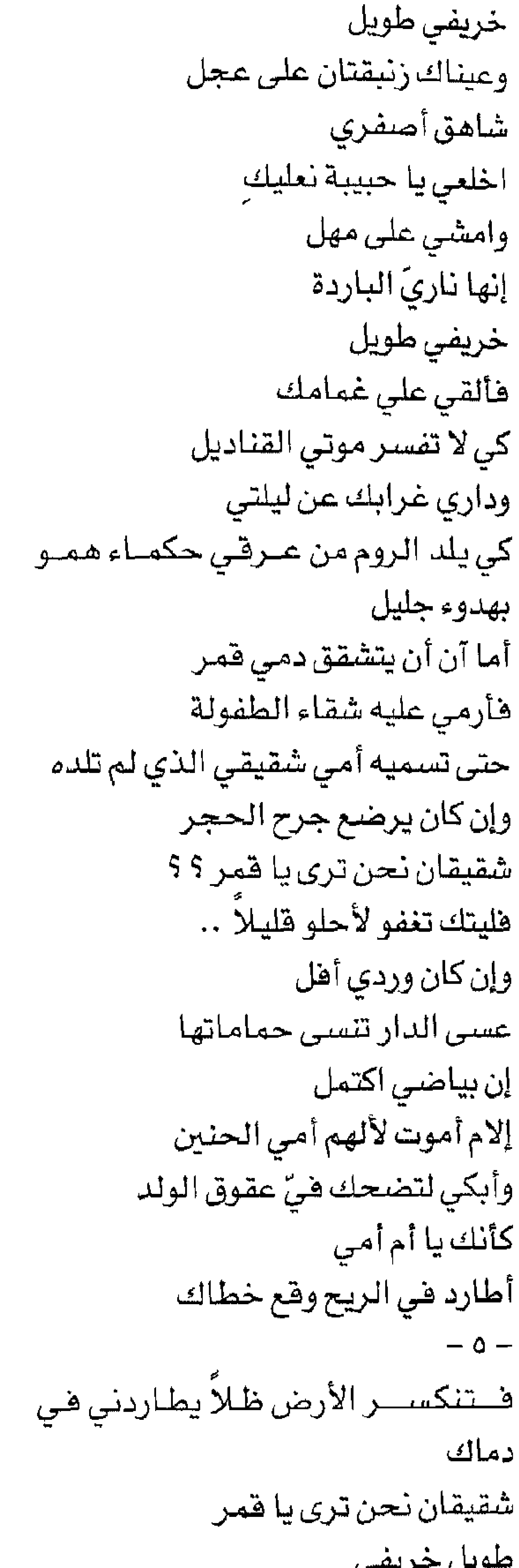
أُغطّي رحيلي بشال انتظاراتكم،
.. فوق هذي الحصيرةِ
تبكي نوافذ عمري،
وتلبس ظل الغياب،
فلا تتركوا فرحتي
فوق جسر الحياة
مكبّلةً بانتماء ذليلْ.
ولا تجعلوني غُريباً

على بابكم أيها العابرونْ
قفُوا واعلَمُوا
أنني مفردٌ
لا أحبّ القطيعَ
الذي أنتُمُ كلّ زقّومِهِ تقطفونْ.
ولا تأخذوني إلى البئر يا إخوتي!
فالمسافات لمّا تزلْ بيننا..
.. كم جراح
ستهطلُ منْ غيمةِ القلبِ!

كي أختم العشق في شفتي
كي أحاربَ كلّ الجنود الذين
يعضّون أكمامَ أحلامهمْ!
ويمرّون دون سلاح
ودون انتظار حبيباتهم!
.. كم وجوهٍ
تهرّأتِ الروحُ
تحت شبابيك خيباتهم..!
.. إنهم يرتدون قميصَ العماءة،
يفترشون الكلام المعلّبَ
بالطيب والهال يا أيها العابرونْ!
تُقدّمُ كلُّ المسافاتِ حزني،
وتعرضُ في لافتاتِ الغروبِ
شوامخَ يأسي.
أنا المتورّط في كل شيءٍ
يلوّث بئرَ حياتي الطغاة
الذين تمنّوا يَدِيَّ
وهي تزحف فوق سطوح المنونْ.
هنا أو هناك
تجيئون أو لا تجيئون
لن تشرقَ الشمسُ من جبهة الحلم،
لن أكتفي بالسؤال الجحيميِّ يا
أيها
الهاربونْ.
أحسُّ بثقل الحياة،
على كتفيَّ جبالٌ من الجرح والملح
يا أيها الواقفون الذين..
.. الذين فقط تنظرونْ!
أحسُّ بثقل الحياةِ
بثقل الحياة..
الحياةْ،
وأعلم أن الحقيقةَ موتٌ،
وأني أطلُّ على برتقال الرحيلْ.
وأعلم أن السماء
مهدّدةٌ بالسقوط،
وأن المسافاتِ بيني وبينكُمُ
صمتُ آه..
وليلٌ طويلٌ.. طويلْ

شقيقان نحن يا قمر؟

خالد زغريت - سوريا



خريفي طويل
وعيناك زنبقتان على عجل
شاهق أصفري
اخلعي يا حبيبة نعليكِ
وامشي على مهل
إنها ناريَ الباردة
خريفي طويل
فألقي علي غمامك
كي لا تفسر موتي القناديل
وداري غرابك عن ليلتي
كي يلد الروم من عـرقـي حكمـاء همـو
بهدوء جليل
أما آن أن يتشقق دمي قمر
فأرمي عليه شقاء الطفولة
حتى تسميه أمي شقيقي الذي لم تلده
وإن كان يرضع جرح الحجر
شقيقان نحن ترى يا قمر ؟ ؟
فليتك تغفو لأحلو قليلاً ..
وإن كان وردي أفل
عسى الدار تنسى حماماتها
إن بياضي اكتمل
إلام أموت لألهم أمي الحنين
وأبكي لتضحك فيّ عقوق الولد
كأنك يا أم أمي
أطارد في الريح وقع خطاك
- ٥ -
فـتنكسـر الأرض ظلاً يطاردني في دماك
شقيقان نحن ترى يا قمر
طويل خريفي
وعيناك ظلا شجر
بأي الدموع أساوي المطر
ترى أطويل عوائي
بغابة أحلامنا
أم بدمعك غسل ذنوبي يطول
فأخسر وحي البتول
إلام أحرض ظل الشجر
على غيـمـة لا تسوّي قـمـيـصي بلادي الخفيفة
وأمي تنظف ماء الفرات



لتصفو خضراً عيوني بضوء القمر
تلوّح بالقلب : لو يا حبيبي تعود
هباب السراج على السقف
ما زال يهذي بلون عيونك
إلى أين تمضي
وقنديل روما لعوب بليل الرحيل
فليس بلاداً بياض الورق
وليس لعاب السنونو ذهب
أخاف هناك
ستعوي بملء دماك
فلا وطن لك يبقى
ولا سفن تصنع البحر من حبتّي العرق
بأي الحكايات ستغوي أثينا
وأي الصلاة تطوع أماً بذئب الطرق

أخاف أثينا هناك
تدس ملوحة حكمتها في رغيفك
بأي الدموع ستحيي لعشتار
عشب خريفك
....
....
تقول الأساطير
كان الحمام يغسّل وجه الغريب بملح الوصية
ويطعمه في المنام البقية
شقيقان نحن ترى يا قمر ؟ ؟

أصـــداء

عبدالسلام بوحجر - المغرب



-١-

أرى عبر ذاكرتي من بعيد.. بعيد.. ندى
يُطاردها العاشقون الى مطلع الحلم
يزدحمون على خطوها المتأود
لكنها لا ترى احداً.. احداً..!
أراها ترى مشهداً:
تراود في فجر فتنتها أحمدا
تراه فتى رائعاً.. امردا..
رفيع العماد اذا ما بدا
تقول له: كن رفيقي
لتؤنسني في طريقي
الى الحيّ.. لا استطيع الرجوع الى البيت وحدي
لأني اخاف..!
أخافُ على شعري أن يُقصّ
اخاف على وجنتي أن تُمس
اخاف عيون العدى
وظلم البنات اللواتي يخاصمنني حسدا
فكن لندى سندا
مدى العمر تربح ندى وندى
ومر عليّ.. عليّ.. غدا
لنمضي سويا..
ونقتسم الوقت..
والدرب والدرس والمقعدا..!

-٢-

أرى عبر ذاكرتي من بعيد.. ندى
تُلاقي كما يشتهي طيفُها احمدا
قد انطلقا يعزفان نشيد الجمال
وفي نشوة النشوة اتّحدا:
تقول له: كن حبيبي
أكنْ وردك المشتهى في سرير الأعالي
تُعانقه في الطريق فماً ويدا
وتلبسه نظرة.. لغة.. جسدًا..
كأن الزمان اصطفاه لها كوكباً يرتدى
كأن الزمان اصطفاها له نسمة تُفتدى
تقول له: ضُمّني.. ضمني في ذراعيك شمساً
أحلّق بغير جناح
وأسكر بغير نبيذ
وخذني الى ذروة البرق
أمنحْك من رغوتي.. ولداً أملدا!
وأمنحْك من لمسة بيدي.. بَلَدا!
أخاف عليك اذا حاصرتْك الهدايا
أخاف عليك اذا سرقتك الصبايا
وتسرقُ نفسُك نفسَك عبر المرايا
حبيبي انطلق بي..
حبيبي التصقْ بي..
حبيبي احترقْ بي..
وخذني الى ضفة الحلم عارية من ظلالي
ففي مقلتيكَ..
رأيت يقيني.. رأيت ضَلالي..

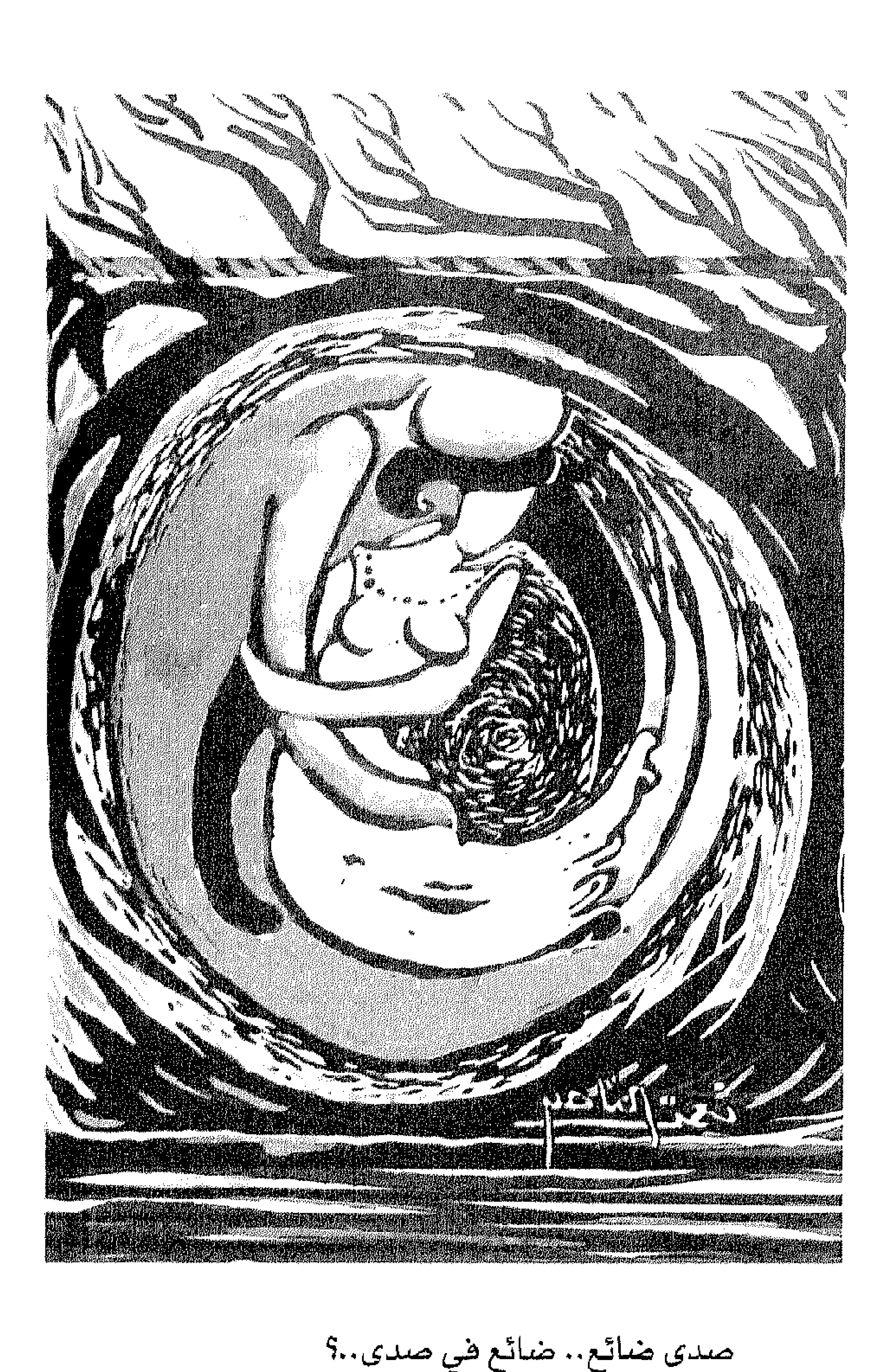
-٣-

أرى عبر ذاكرتي من قريب.. ندى

اراها ترى في مرايا حقيقتها أحمدا:
حبيبي سرقْتك من بوح قلبك
في لحظة ماردة!
حبيبي سجنْتك في ليلِ عيني
خوفاً على خطواتِك منْ نسمة حاسدة..!
حبيبي تحديتُ عقلي وأهلي
وغلّبت حبي على صوت قلبك من نشوةٍ زائدة!
- ندى يا ندى يا ندى -
أحبك.. لكن حبك جرّدني من أناي
وصيَّرني مطرا ضائعاً
وترا مُجْهدا..!
أما كان أوّلى بحبكِ أن يتأجّل يوماً فقط
لأعلن حبي عليكِ أنا
قبل أن تغمريني به
مثل عاصفة من شذا يا ندى
لتنشقَّ من داخلي كلُّ سنبلة للهوى
وأكونَ على زمني.. سيِّدا؟!
لك الآن ان تعلمي:
لم يكن ممكناً ان احب سواكِ
وأن اتغطى بغير حرير يديك وصدركِ
أو أتنفس من عطر غيرك
لا! لم يكن ممكنا ابداً.. ابداً..
ولكن صوتك حوّل كل حروف اعترافي التي لم أقلها
على شفتي: زبداً.. زبدا!

-٤-

اري عبر ذاكرتي من قريب.. قريبٍ.. ندى
تكلّم في سرها أحمدا:
حبيبي الذي قد منحتُه اسرار داليتي: موردا
وفصّلت عمري على قدّه:
موعداً..
موعداً..
موعداً..
أترحلُ سراً وترمي
إلى جهة الريح أحلامنا المشتهاة
لتدفن حلمَك في حضن سيدة أجنبية؟
أتعلم أن الطيور العتيقة تترك آثارها عندنا
قبل أن تركب الأفق نحو الجهات القصية؟
أتترك سهم الهوى بين أجنحتي مُغْمدا
وفكري يطير.. يطير..
وقلبي يدق.. يدق.. سُدى
يلاحقني من وراء ضباب هوانا



صدى ضائع.. ضائع في صدى..؟
يعلِّمني الصبر أن اعشق الصبر سرا
كما تعشق الوردة الملكية أشواكها في الخفاءْ
لتحيا وتنثر أشواقها في صفاءْ
يعلِّمني الحب أن أتنفس من رئة الجرح والحلم
لا بأسَ.. لا بأسَ..
يا حلمي المتلبس بالصمتِ..
سوف أعيدُك
حتما أعيدك
فارحل اذا ما استطعت سبيلا
الى ما وراء المدى!
جديدُك أعرفه
وأنينك أسمعه من هنا.. من هنا..
جيداً.. جيدا..!!
ستدرك أن الأنوثة حين تَفيض هياما
كشلال نور وماءْ
على كتفي رجل صادقٍ.. غارقٍ في البهاء
تبايعُهُ دائماً أبدا
على عرْش أيامها مَلكا مُفْردا..!

إبراهيم أولحيان - المغرب

انغلاق الحكاية وانفتاح الدلالة
الاختراق والمفاجأة

في غمرة انشغالات الدكتور علي القاسمي بالقضايا المصطلحية، والمعجمية، والترجمة، وإشكاليات التربية والتنمية، والديمقراطية وحقوق الإنسان، كان يسترق وقتاً لمكاشفة الذات، والبوح بأسرارها، وإعطاء الجسد فسحة للتعبير عن آماله وإحباطاته، وذلك في ابداعات قصصية متميزة، تقربنا من ذواتنا، وتجعلنا في تماه مع كائنات تخييلية، لها القدرة على أسْرِنا، وجذبنا الى عوالمها / عوالمنا، انطلاقاً من التقاط القاص للمُنفلت من الأحاسيس لدى الإنسان، وهي تلك اللحظات الكونية، المشتركة بين الناس جميعاً، أينما كانوا في هذا العالم.

ورغم أن القاسمي لم ينشر مجموعته الأولى إلا في سنة ٢٠٠٣، إلا أنه كما قلت، يكتب القصة منذ زمان، بين الحين والآخر، إلى أن تجمعت لديه عدة مجاميع، نشر منها الى حد الآن مجموعتين: الأولى بعنوان «رسالة الى حبيبتي»، والثانية بعنوان «صمت البحر»، وله تحت الطبع مجموعة أخرى بعنوان: «إنه الرحيل، يا حبيبتي!». وقد منحه هذا الكم من القصص حرية اختيار النصوص التي تبدو له مناسبة للمجموعة التي يروم إصدارها، لذلك فكل مجموعة تدور حول تيمة معينة، فـ«رسالة الى حبيبتي»، تستدعي الطفولة بكل ثقلها، كما ترسخت في ذهن الطفل، وتم استحضارها، فيما بعد، عبر الكتابة التخييلية؛ ومجموعة «صمت البحر» تناولت تيمة الحب، من منظور آخر، يكشف عن جوانب خفية في الإنسان؛ اما المجموعة الثالثة «إنه الرحيل، يا حبيبتي» فعالجت تيمة الموت وتداعياتها عند بني البشر.

هكذا فكل مجموعة توحدها تيمة معينة، وكل نص يعمّق جانباً من جوانبها، لكنها تلتقي دائماً عند نقطة واحدة. والملاحظ أن التيمات الثلاث: الطفولة، الحب، الموت، تلتقي كلها عند تيمة كبرى وهي: الفقدان. ومن النادر أن نجد عند مبدع ما هذا الانسجام في نصوصه القصصية، بحيث تكون بؤرة الاشتغال واحدة؛ بمعنى أن الإحساس الذي يقود الكتابة عند المبدع هو نفسه؛ فالمبدع الحقيقي هو الذي يكتب عن الاشياء والأحاسيس بنفس التصور والرؤية، لأن رؤيته للعالم هي التي تقود كتابته، وتضيء مساربها.

ويمكن تلخيص خصائص الكتابة القصصية عند علي القاسمي فيما يلي:

١- التركيز على حكاية بسيطة، مشوّقة، وخالية من التعقيد.

٢- استعمال لغة إبداعية لا غموض فيها، تساعد على سيولة السرد.

٣- الاشتغال على فضاءات مفتوحة، تصلح أن تكون لأي مكان.

٤- اعتماد البناء الكلاسيكي في القصة، حيث هناك بداية وعقدة ونهاية.

٥- اعتماد الوصف والسرد، وتغييب للحوار (ولهذا دلالاته في القصص).

٦- توظيف التجديد من داخل القصة، والابتعاد عن التجريب.

٧- ارتباط القصص بالمحكي الذاتي، لأنها تمتح من تجربة الكاتب في الحياة.

٨- إعطاء أهمية للقارئ لجذبه والتأثير فيه، وجعله يتفاعل مع القصة.

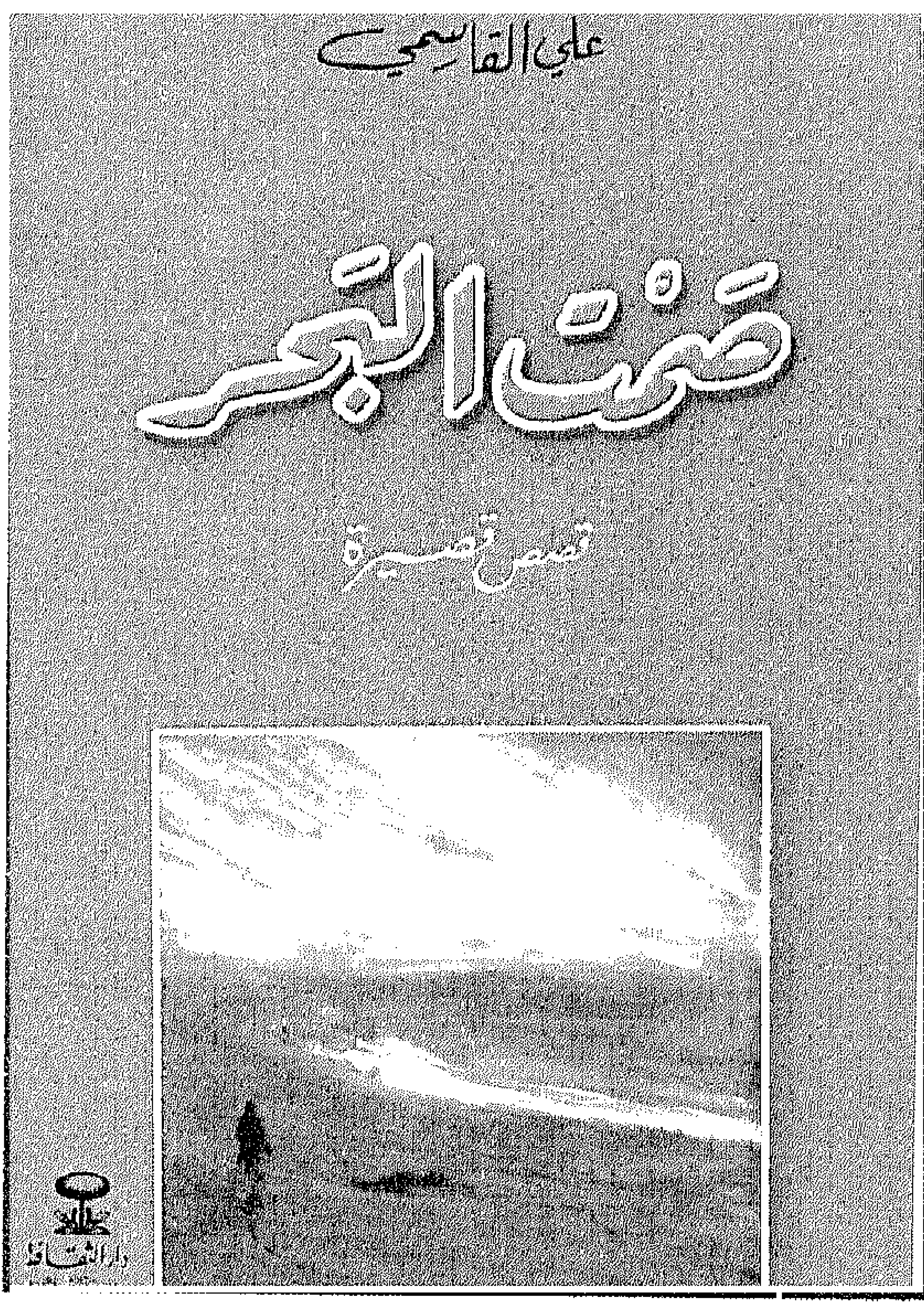
٩- عدم توظيف الاقتباسات (les epi-graphes) المرافقة للنصوص، إلا فيما ندر.

١٠- غياب أي توظيف للهجات في النصوص.

«صمت البحر»: الاختراق والمفاجأة

ان قارئ قصص «صمت البحر» لا بد أن يثير انتباهه أن هذه النصوص تعيد الاعتبار للحكاية التي ضاعت مع كثير من القصص التي تنتج هنا أو هناك، داخل المغرب أو خارجه؛ الحكاية بتفاصيلها، مصدر متعة القراءة، فهي المادة الخام التي يشتغل عليها المبدع، لتحقيق ذلك الوقع في القارئ، بعد نهاية كل قراءة. وهذا هو ما نجده عند القاسمي، فالحكاية بسيطة، وواضحة، ولا يتخللها أي غموض، لكن الاشتغال على طريقة سردها، يعطي لكل نص هويته الخاصة، ويجعل القارئ يقع في شرك الحكي. ومن أجل إثبات هذه القضية سنتناول بالتحليل استهلالات القصص وخواتمها.

إذا كان للعنوان دور أساسي في التعرف على النص، فإن للاستهلال الدور الحاسم في جذب القارئ وإغوائه، والملاحظ أن نصوص



علي القاسمي ذات البناء الكلاسيكي، تستثمر كثيراً من تقنيات الكتابة الحداثية، لذلك نجد أن الاستهلال في كل قصص (باستثناء قصة «صمت البحر» لها نفس البنية، ووظفت لنفس الغرض، ولذلك يمكن إدخالها فيما يمكن تسميته بـ«الاستهلال المثير» في مقابل «الاستهلال العادي». وهكذا نجدها تعتمد الدخول مباشرة في الموضوع، أي أن القارئ يجد نفسه وسط الأحداث دون سابق إنذار، وهي بذلك تفتح فضاء الشك، والبحث عن «الحقيقة» أو عن ما سيحدث، مما يدفع القارئ الى ان يستمر في القراءة حتى النهاية؛ ولذلك فاستهلالات مجموعة «صمت البحر» تركّز على:

١- جلب اهتمام القارئ، بتوظيف اللغز، وتعمُّد ترك فراغات دلالية / بياضات.

٢- الإخبار عن موضوعة القصة.

٣- تحسيس القارئ أثناء القراءة أن الحكاية بصدد الوقوع، وأنه طرف مشارك.

وإذا كانت - كما يقول جان رايمون - «الجملة العتبة هي الجسر القائم بين الصمت والكلام»، أي تكسير الصمت بالدخول الى عالم التخييل، فإن استهلالات المجموعة وظفت ما سميناه بـ«الاختراق» كبنية تشمل كل أجزاء النص، انطلاقاً من البداية، لأن هدفها هو «تهيئ لحالة شعورية وعقلية من خلال محاولة توجيه القارئ الى نوع من التلقي المطلوب، الذي يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية، الخفية منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما...» (صبري حافظ). فالاستهلال في هذه

المجموعة يخترق وجدان القارئ، ويقتحم عليه عزلته، ليوجهه، ويضعه في مسار حكائي يجعله يتابع ما سيقع، ويتقبل نتائجه، لنقرأ بعض الاستهلالات:

- «لم يتزوج. لم يتزوج، على الرغم من أن عمره تعدّى سنّ الزواج منذ أعوام طويلة..» (قصة «الأستاذ والحسناء»، ص١٨).

- «لا يدري كيف اكتسب تلك العادة الباهظة الكلفة، تنخر جيبه، وتلتهم وقته..» (قصة «الكاتب والمسافرة»، ص٣٢).

- «ولم لا تريد العمل في كلية التربية؟ واستمر في تفحّص الملف المكتنز بالأوراق الموضوع أمامه على منضدة فخمة...» (قصة «الظلال الملتهبة»، ص٧٣).

- «أفقت (أو ربما استعدت وعيي على وقع اصوات بدت أول وهلة لغطاً بعيداً، ثم أخذت تقترب رويداً رويداً حتى بانت مقاطعها واتضحت دلالاتها...» (قصة «عارضة الأزياء»، ص١١٦).

- «نظر صلاح بحنان الى المرأة الجالسة بصمت الى جانبه في المقعد الخلفي بسيارة الأجرة...» (قصة «الشاعرة» ص٩٣).

- «وصرختُ بالرجل الآلي محتدماً: «توقف فريد، اهدأ، تعقّل...» (قصة «الغيرة القاتلة» ص٥١).

يقول اندري دي لنجو عن هذا النوع من الاستهلالات أنها «تدخل في صميم الموضوع بدون تمهيد، وتقطع بهذه الصفة الحكاية التي بدأت «بعد»، وتضع إذن أول لغز أساسي متعلق بما «قبل» الحكاية، ولئن كانت غير مكشوفة فهو متوقع من النص بصفة أو بأخرى، ولكن هذا الصنف من الفواتح النصية يجرّ فوراً (أي بلا وساطة ولا تدخل) القارئ نحو الحدث».

ويمكن بذلك أن نسجّل على هذه الاستهلالات مجموعة من الملاحظات:

١- النفي، حيث أن القارئ يواجه منذ اللحظات الأولى نفياً لا يعرف سببه (لم يتزوج، لا يدري كيف...).

٢- التساؤل، شخصية غير محددة تسأل عن شيء ما (ولم لا تريد العمل في كلية التربية؟).

٣- عدم تحديد الذات المتلفظة في البداية، وحتى حين يُعيّن اسمها فهي تبقى، رغم ذلك، مجهولة لدى القارئ (وصرخت بالرجل الآلي محتدماً...، نظر صلاح بحنان إلى المرأة الجالسة بصمت...).

إن عناصر هذه الاستهلالات تقودنا الى الحيرة والشك والقلق التي تؤثث النصوص، وتوجه القارئ منذ البداية، وتجعله متشوقاً لما سيحدث، فهي بدايات استطاعت ان تأسر القارئ، وتجذبه الى عمق الحكاية، باحثاً عن نهاية لحيرته وقلقه. فنصوص المجموعة تخلق هذا الإحساس لدى المتلقي الذي يبحث عن خلاص لمحنته، متوقعاً مع كل جزء من اجزاء الحكاية نهاية معينة. لنرى إذن كيف جاءت خواتم / نهايات القصص في المجموعة؟

لقد وُظفت بنية الاختراق في استهلالات المجموعة مولدة لدى القارئ شعوراً بالقلق، وبالرغبة في إتمام القراءة حتى آخر كلمة، وعمدت إلى تحديد أفق توقعه، الشيء الذي ستخرقه الخاتمة، بتركيزها على عنصر المفاجأة، أي الوصول الى نقطة غير متوقعة. لنرى ذلك في مجموعة من الخواتم:

❖ ففي قصة «الرسالة»، نجد الشخص الذي ينتظر رسالة، وأظهرت تفاصيل النص حيرته وخوفه وقلقه الناتج عن عدم تسلمه الرسالة، وإذا وصلت هل سيكون فحواها مناسباً أم لا. نقرأ في نهاية هذه القصة ما يلي:

«قفزت عيناه وساقاه وقلبه في آن واحد عند دخول موزّع البريد ظُهْر هذا اليوم. فمنذ الصباح وقلبه يُحدّثه أن الرسالة قادمة لا محالة، رآها بين الظروف في يد الموزّع حتى قبل أن يقرأ العنوان. أوصد الباب، وافتضّ الظرف بارتباك، وراحت عيناه تفترسان الحروف؛ وعندما دخل الآذن بعد نصف ساعة لينظف المكتب ويكنس أرضيته، فوجئ به مرمياً على الأرض، مغشياً عليه، وقد تصلّبت أصابع يديه على ورقة فيها بضع كلمات فقط: «أحبك، أحبك، ولكني لا أستطيع أن أفارق بلدي» (ص١٧).

❖ وفي قصة «أخضر العينين»، تلك المرأة التي أحبت شاباً «بدا لها مختلفاً عن جميع الشبان الذين سبق لها أن تعرفت عليهم.. فقد كان متميزاً عنهم جميعاً في مظهره وأخلاقه» (ص٤٠)، وتكتشف - ومعها القارئ - في آخر المطاف، بعدما قامت صديقة في أمريكا بتحريات عنه، أرسلت لها تقول:

«يمثّل كمالك هذا أوج معطيات تكنولوجيا الجينات والهندسة الوراثية...» (ص٤٩)، وبذلك تأتي النهاية مفاجئة: «يا إلهي! هل سأتزوج إنساناً يشاركني مشاعري ام كائناً مركباً اصطناعياً في المختبر؟».

❖ وفي قصة «الظلال الملتهبة»، نجد الشخص الذي رفض العمل في كلية التربية، بسبب الذكريات التي أمضاها في هذه الكلية مع حبيبته التي ماتت في «حادثة انفجار مخزن الوقود في حمام البيت» (ص٨٢) وبعدما أرغم على العمل في هذه الكلية، يفاجأ الشخصية / الأستاذ في النهاية بتلك الفتاة التي وجهت له سؤالاً في نهاية الدرس، فدُهش الأستاذ، لأن الفتاة تشبهه حبيبته التي ماتت منذ زمان. جاء في النص: «وما ان وقعت عيناه عليها حتى تسمّرت نظراته وتصلبت قامته، وبهتت ملامح وجهه. إنها وفاء تجلس في مكانها المعتاد، لم تبدّله، وشعرها ما زال كستنائياً.. انتهى الدرس. انصرفوا من فضلكم. وجلس منهاراً على كرسيه، وأغمض عينيه، وظلّ مسمّراً في مكانه بينما غادر الطلاب قاعة الدرس ما عدا الطالبة الصغيرة التي تقدمت الى الدكتور فؤاد برفق كأم رؤوم.. متأسفة، يا أستاذ، أنا أختها الصغرى».

نلاحظ في هذا السياق أن نهايات القصص تعتمد المفاجأة، وخرق أفق توقع القارئ، الذي يتابع الحكاية وكأن الأحداث تقع في زمن القراءة، لذلك تأتي النهاية، غالباً، صاعقة، وغير متوقعة. وتجبر القارئ على اعادة تفاصيل الحكاية لكي يلم الشتات والزوبعة التي أحدثتها الخاتمة بفجائيتها تلك. ومما ساعد على ذلك، العلاقة المفتوحة بين الخاتمة والاستهلال، علاقة دائرية تفتح شهوة اعادة القراءة لأنها تجيب عن اسئلة كانت مطروحة لدى القارئ في البداية أو توضّح غموضاً وجّه القراءة في اتجاه معين، ووجب ترتيب الحكاية وتأويلها حسب ما ورد في الخاتمة.

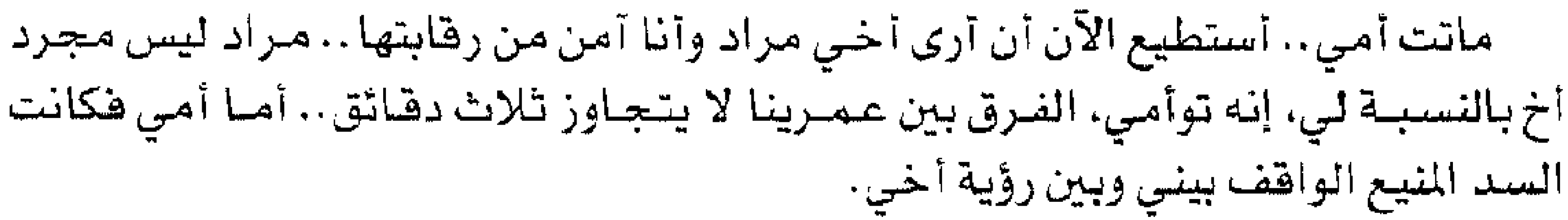
لعل بنية الاختراق والمفاجأة لا تشغل الاستهلال والخاتمة فقط، بل تسري في اجزاء النص كلها، لأن ما طرح في البداية يتم تطويره وتحليله في النص، للوصول به الى نتيجة معينة لها علاقة بكل تمفصلات الحكي من البداية إلى النهاية. فـ«المعنى يخترق كل النص، وتتكفل البداية بتوجيهه اتجاهاً معيناً».

لقد استطاعت نصوص «صمت البحر» أن تبني الموضوع، وتوجهه لخدمة التيمة الأساس، فالحب كموضوع تم تناوله من زاوية معينة، من داخل احاسيس الشخصيات، وفي تشابك مع كثير من العلاقات النصيّة، التي تساعد على تمظهره باعتباره خيبة واخفاقاً، الحب كاختراق للذات العاشقة، والخيبة التي وسمت كل العلاقات في نصوص المجموعة، باعتبارها مفاجأة للشخصيات، وايضاً للقارئ الذي لا ينتظر مثل هذه النهايات المأساوية.

فإذا كانت قصص «صمت البحر» تستند الى بناء كلاسيكي، فإنها ابانت عن استثمارها لكثير من التقنيات الحداثية، مما جعله تستفز القارئ، وتأسره من خلال الطريقة التي يتم بها تناول المواضيع، وهي بذلك استطاعت ان تحافظ على الحكاية بتوسيع التخييل وفتح آفاقه، بالاشتغال على مجموعة من التقنيات التي ظهرت مع السرد الجديد. وهكذا استطاعت ان تكسب رهان شد القارئ اليها، بتتبع تفاصيل الحكاية التي تنتهي بالفشل والخيبة، لتضعه امام مجموعة من الاسئلة المقلقة، الشيء الذي جعل نهاية الحكاية بشخصياتها وعالمها وعلائقها، ما هي الا بداية لعلاقات اخرى ينسجها القارئ من خلال تلك الاشياء التي تسربت إليه، اثناء القراءة، وجعلته قادراً على طرح الاسئلة والتفكير في مجموعة من المصائر، وبذلك تكون قد نقلته من موقع المستهلك الى موقع المنتج الفاعل.

سوق الغجر

منير عتيبة - مصر



ماتت أمي.. أستطيع الآن أن أرى أخي مراد وأنا آمن من رقابتها.. مراد ليس مجرد أخ بالنسبة لي، إنه توأمي، الفرق بين عمرينا لا يتجاوز ثلاث دقائق.. أما أمي فكانت السد المنيع الواقف بيني وبين رؤية أخي.

عندما نزح عدد كبير من أهالي الإسكندرية إلى قريتي خورشيد هربا من قنابل الألمان في أواخر الحرب العالمية الثانية، أطلق أهل قريتي على خليط البشر القادم من الإسكندرية اسم "الغجر"، لم يكونوا كلهم من الغجر، لكن أهل قريتي كانوا يعتبرون كل من ليس منهم غجريا، أي بلا أصل ولا يستحق التعامل معه أو احترامه. مع كثير من الخوف من هؤلاء الغجر الذين يمكن أن يخطفوا الصغار ويبيعوهم، أو يقتلوهم ويشربوا دماءهم.

كانت الحكومة قد أقامت مخبأ تحت الأرض في أرض خلاء على يمين القرية.. وأقام النازحون فوقه الكثير من الخيام ليعيشوا فيها.. فدبت الحياة في المكان.. وأصبح سوقا كبيرا لكل شيء.. ملابس قديمة وأحذية مستعملة وخضر وفواكه وأعراض.

لم تمهل الحرب أهل قريتي ليتعارفوا إلى الغرباء ويدمجوهم معهم.. فذات ليلة ألقيت على المخبأ عدة قنابل.. اختلفوا في عددها وجنسيتها.. لكن نتيجتها المؤكدة كانت واضحة للجميع.. إبادة كاملة لكل الغرباء.. رغم ما قيل عن نجاة بعضهم لأسباب مختلفة.

كان بيتنا أقرب البيوت إلى المخبأ.. رأيت وأخي، ونحن في الثالثة من عمرنا، الجثث المتفحمة، والأجساد التي أصبحت كالعجين، والأشلاء المتناثرة.. ولعبنا ببقايا الحادث المروع ومخلفات الغجر ونحن في السادسة.. وفي هذه السن بدأنا نلاحظ عودة سوق الغجر من جديد لمدة ليلة واحدة كل عام.. هي الليلة التي ألقيت فيها القنابل.

كنا نجلس في السرير.. تأخذنا أمي في حضنها.. تلف ذراعيها حولنا كأنها تربطنا بها حتى لا نتحرك.. وتسمع آذاننا حركة السوق.. الضحكات والهمسات والمساومات والشتائم.

حكت أمي ما حدث لأهل القرية فلم يصدقها أحد.. وعندما أرادوا التأكد في العام التالي.. وازدحمت غرفتنا بعدد من الرجال والنساء.. أكد الجميع أنهم لم يسمعوا شيئا.. بينما أكدت أمي، وأنا ومراد معها، أننا سمعنا كل شيء.. وفي العام الثالث جازفنا مع بعض أهل القرية وصعدنا إلى سطح بيتنا.. وفي الفجر عاد أهل القرية يؤكدون أنهم لم يروا أو يسمعوا شيئا.. بينما كنا، أمي ومراد وأنا، نؤكد مرة أخرى أننا سمعنا ورأينا سوق الغجر.. كان يبدو مثل احتفال كبير.. مراجيح، وألعاب، وبلياتشو، وأضواء، وفوانيس ضخمة ملونة معلقة في الفراغ.. وفتيات جميلات يرقصن.. كان شيئا مبهرا حتى أنني ومراد هممنا بإلقاء أنفسنا من فوق السطح لنشارك في البهجة.. لولا أن أمي أمسكتنا بقوة.

وأصبح بيتنا، في نظر أهل قريتي، مسكونا بالعفاريت.. رغم أننا لم نعد نتكلم عن سوق الغجر بعد ذلك.. لكننا كنا ننتظر ليلة السوق كل عام.. تجهز لنا أمي طعاما فاخرا وبعض المسليات (لب وسوداني وترمس) ونجلس بجوار الشباك نشاهد السوق ونستمتع به.

لاحظت أمي لهفتي أنا ومراد على الذهاب إلى السوق.. فكانت تغلق الباب من الداخل بالمفتاح.. ثم تربطنا في عمود السرير.. لنشاهد دون أن نحاول المشاركة.. كنا نشعر بحالة من الجذب لا نستطيع مقاومتها لولا رقابة أمي المشددة.

وحدث أن غافل مراد أمي.. وجرى إلى السوق وهي مشغولة بربطي في عمود السرير.. أسرعت خلفه لكنه كان قد اختفى.. عادت إلى الحجرة تبكي.. فشاهدناه في السوق.. على رأسه "طرطور" ملون.. وفي يده لفة كبيرة جدا من غزل البنات حمراء اللون.. ويده الأخرى ممسكة بيد فتاة صغيرة شقراء.. يجريان معا حول البلياتشو.. وتجلجل ضحكاتهما.

كل محاولات البحث عن مراد باءت بالفشل.. لم يصدق أحد أنه ذهب إلى سوق الغجر الذي لا يعترفون بوجوده أصلا.. بل إن بعضهم أطلق شائعة أن أمي باعت مراد لأسرة غنية في الإسكندرية.

ولم تعد ليلة سوق الغجر ليلة متعة بالنسبة لأمي.. كانت ليلة عذاب كبير.. كانت تجد صعوبة في السيطرة على لتربطني في السرير.. وتجلس في النهاية مجهدة تبكي وهي تراقب مراد يلعب مع الفتاة الشقراء.. وأنا أيضا أراه وأحسده.. كان يبدو مستمتعا للغاية.. ولم يكبر جسمه مثلما كبر جسمي.

ثم لم تطق أمي الأمر.. فباعت البيت.. وانتقلت بي إلى قرية أخرى لنعيش مع أخوالي.. لكنها لم تكن تنسى ليلة السوق.. كانت تصر على النوم معي في غرفتي في تلك الليلة.. ولم نكن ننام في الحقيقة.. كنا نجلس معا.. يحدق كل منا في عيني الآخر.. تاركين دموعنا تنهمر..

ما لم تعرفه أمي أنني ظللت مشتاقا إلى أخي مراد.. وظللت أحسده.. وكنت أدخر كل ما أستطيع من نقود لاستعادة بيتنا القديم في خورشيد..

وعندما ماتت أمي الأسبوع الماضي بعت كل شيء.. وسحبت مدخراتي من مكتب البريد.. وطلبت اجازة من عملي بالجمعية الزراعية.. وعدت إلى خورشيد.. واشتريت البيت القديم.

الليلة ليلة السوق.. سأراه بعد ساعات قليلة.. أغلقت الحجرة بالمفتاح.. وربطت نفسي في العمود كما كانت تفعل أمي.

تيد هيوز "قصائد لذاكرة الدم"

د. عباس عبد الحليم عباس



حين يتردد اسم الشاعر الإنجليزي (تيد هيوز) تقفز إلى الأذهان تلك المأساة الإنسانية العميقة المتمثلة بانتحار زوجته وحبيبته الأولى الشاعرة (سلفيا بلاث). وكذلك انتحار زوجته الثانية ولفيل وابنتهما. وفي الوقت نفسه تقفز إلى الذهن فكرة جنونية عن مدى احتمال البشر، واتساع حزنهم. فمن هو تيد هيوز؟ وما هي حكايته؟

هيوز شاعر إنجليزي تربى في كنف عائلة ودودة في يوركشاير، حيث عمل والده نجاراً، واشتهرت والدته بالمربيات وفطائر الكشمش اللذيذة التي تصنعها. حقق الصبي اليافع كل ما يتوقع منه أن يفعل، فكان ذكياً ومحبوباً وناجحاً في مدرسته، وكان يكتب قصائد أحبها أساتذته، وفاز بمنحة دراسية التحق على إثرها بجامعة كامبردج وعلى الرغم من أن الشاب انزعج من جو الكبر والتملق المسيطر في الجامعة إلا أنه تخرج بنجاح فيها. وفي إحدى الحفلات التي يقيمها الطلاب ضربه إعصار الحب، حين جاءت فتاة أمريكية ثملة وعضته بشدة في خده حتى نزفت الدماء منه. لم يسبق لأحد أن تصرف بهذه الطريقة في يوركشاير.

كانت هذه الفتاة مناقضة له في جميع النواحي: طموحة إلى أبعد الحدود. مضطربة عقلياً، ووراء هذه الواجهة من الاندفاع والتهور، كانت الشابة تخفي نزعات عاصفة من التشكيك بالذات. وبعد أربعة أشهر تزوج الشابان.

وخلال الأعوام الستة التي تلت سواءً في لندن أو في أمريكا أو في المزرعة التي اشترياها في ديفون كان يعتني بها ويدللها خلال حالات الانهيار العصبي التي تصيبها، وفترات العبوس والتقطيب التي تسيطر عليها، وموجات الغضب العنيف التي تستبد بها، ولم يشتك الزوج أبداً ولم يتذمر، حتى عندما مزقت قصائده التي كان سيضع عليها اللمسات الأخيرة، والنسخة العزيزة على قلبه من أعمال شكسبير لأنها شكّت خطأً بخيانته. كانت يائسة من أجل تحقيق الشهرة في عالم الشعر، وقد شجعها زوجها بكل ما أوتي من وسائل وقدم إليها ما استطاع من الدعم عندما رفض الناشرون قصائدها. كما أصر على مساعدتها عن طريق القيام بنصف الأعمال المنزلية والعناية بطفليهما، حتى يتسنى لها الوقت للكتابة. لكن إعصاراً آخر ضربه ومرة أخرى، جاءت الضربة قوية، واختارته الأقدار ليكون الضحية. ولكن هذه المرة، كانت المرأة أكثر تكلفاً، فتلك المرأة المتأنقة المتبرجة الألمانية المولد، بدت أشبه بنجمة سينما. وعلى الرغم من أنه سبق لها الزواج ثلاث مرات من قبل، إلا أنها كانت مصممة على ضمه إلى لائحة إنجازاتها وغنائمها. ولطالما مازحت صديقاتها قائلة إنها تضع على وجهها "طلاء الحرب" قبل أن تذهب لرؤيته. ونجحت خطتها، وخر المسكين أمامها.

هذه باختصار قصة تيد هيوز وسيلفيا بلاث، وآسيا ويلفيل، كما يتذكرها أولئك الذين عرفوهم، وكما تخبرها ألين فينستين في كتاب السيرة الذي ألفته عن هيوز والذي حمل عنوان "تيد هيوز: حياة شاعر" أن هذه القصة تتمتع، ظاهرياً، بمقومات المسرحية الهزلية الغرامية ولكنها، في نهاية المطاف، تحولت إلى مأساة مرعبة فسيلفيا انتحرت بعد أن بدأت علاقة هيوز بآسيا، وآسيا أيضاً انتحرت وقتلت ابنتها شورا، التي أنجبتها من هيوز. كما تشير فينستين، لم تكن هذه الميتات الشنيعة وحدها التي خلقت أسطورة هيوز "الوحش" إنما أسهمت كتابات بلاث أيضاً في تعزيز هذه الصورة ففي إحدى القصائد، صورته فاشياً وهمجياً مع أن كل القرائن تشير إلى أنه كان رقيقاً ومتفهماً. لكن بلاث كانت مازوشية، وبالتالي كانت تحتاج لرؤية نفسها من منظور الضحية. وتستشهد فينستين بالقصيدة التي قرأتها بلاث على مسمع تيد حيث وصفته بـ "النمر" وأضافت في قصيدتها أنه سيقتلها يوماً ما. وأتباع الحركة النسوية، الذين تبنوا قضية بلاث في السبعينيات، اعتبروا شطحات بلاث الشعرية هذه وخزعبلاتها بمثابة حقيقة وأمر واقع، فلاحقوا هيوز بالشتائم وهددوه بالقتل. كما أنهم صدقوا شكاوى بلاث في رسائلها إلى والدتها حيث تذمرت من أن هيوز تركها تعيش في فقر وبؤس بعد انفصالهما، مع أن المسكين أعطاها في الواقع كل مدخراتهما المشتركة. ولكن بعد أن نشرت ديوانها "رسائل المنزل" أصبحت أكاذيبها هي النسخة المتداولة والمصدقة لدى الناس.

ويبدو كتاب فينستين متعثراً في نصفه الثاني. ويعود هذا جزئياً إلى أن الأشخاص المقربين إلى هيوز، بمن فيهم زوجته الثانية، لم يبدوا رغبة كبيرة بإعطاء المعلومات إلى المؤلفة وإفشاء الأسرار العائلية. أما السبب الثاني، فهو أن حياة هيوز نفسه تعثرت، وفقد الشاعر استقراره وثباته، وبات مشتتاً بين قضايا عدة، فتراه يتبنى تارة قضية الحفاظ على سمك السلمون في الأنهار

البريطانية، وطوراً يشغل بالعائلة المالكة البريطانية، وأحياناً يصبح شغله الشاغل الشعر في أوروبا الشرقية. لكن هيوز لم يشف أبداً من الأذى الذي خلفه في نفسه موت بلاث. وإذا قرأنا مذكرات بلاث من دون أن نحيط بباقي ملابسات حياتهما المشتركة، فإن ما يدهشنا أو ربما يصعقنا هو كيف احتمل هيوز أن يقضي معها كل هذا الوقت؟ ولكنها كانت نصفه الثاني، فكل منهما كان يغذي قريحة الآخر الشعرية، حتى أحلامهما بنياها معاً، وحلقا بعيداً على أجنحتها. وبرحيل بلاث، ضاع هيوز وتشتت، فبات يدخل في علاقات عدة بعضها طويل المدى، وكان يخبر شريكاته بأنه لن يقع تحت سيطرة أي امرأة مرة أخرى، وأن امرأة واحدة لا تكفيه. وكانت تلك طريقة أخرى للقول بأنه بات يفتقر إلى النقطة المركزية والمحور في حياته.

وعلى الرغم من أن المؤلفة فينستين تبدي مهارة فائقة في جمع الأخبار والشائعات وربطها، إلا أنها لا تظهر المهارة عينها فيما يتعلق بأفكار هيوز. إذ كان هذا الأخير يعيش في عالم الماورائيات، فيمارس علم التنجيم، ويبدي اهتماماً جدياً بالشامانية (وهي دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوروبا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا لكهنة الشامان).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ليس: كيف أصبح هيوز يؤمن بكل هذه الخزعبلات، وإنما: كيف يمكن لهذه الذهنية أن تتفق مع الشعر؟ تحفل قصائد هيوز بجمل شعرية عن الغراب وشبح السلطعون وغيرهما من الصور العدمية التي ترفض رفضاً ساخراً جميع النظم الإيمانية. ومن الصعب أن نتصور مبدع هذه القصائد ينظر من خلال الأسطرلاب، ويتأمل خريطة بروج السماء، أو يتخيل كما يبدو في قصائد "رسائل عيد الميلاد" أن كائنات خارقة تسير حياته.

تسلط المؤلفة في سيرتها الضوء على إخلاص هيوز وتفانيه الشديد في سبيل الإبداع الشعري. فهو لم يبد أي اهتمام بالمال أو الأناقة أو السمعة، بل انحصر كل تركيزه في الكتابة. وفي إحدى مراحل حياته، اضطر لفقره المدقع إلى النوم في قن دجاج. ومن الصعب أن نفكر بأن شاعراً إنجليزياً بعد ميلتون أظهر كل هذا العناد والتفاني والثقة بالنفس في أعماله، من دون أن نذكر هيوز.

أما المكافأة التي حصل عليها هذا الأخير جراء وهب نفسه وتكريسها للشعر، فكانت استنباطه أسلوباً شعرياً ذا قوة مدمرة، هاجم خلاله تراث شعر الطبيعة "الووردزورثي" بأكمله، وجعل العنف سيد الساحة الشعرية. تشي قصائد هيوز بمهارة تقنية فائقة، في حين تفتقر إلى المعتقدات، وهذا ربما ما يجعلها حديثة.

لا شك في أن الساحة الأدبية سوف تشهد ظهور كتب أخرى تروي سيرة هيوز. لكن هذا الكتاب يبقى مفيداً، ليس فقط بسبب تزويده القارئ بشهادات أدلى بها أشخاص مقربون من العائلة، وإنما لأن المؤلفة وضعت الادعاء جانباً خلال تجميعها مواد الكتاب، فهي لا تدعي أنها عرفت لماذا قتلت بلاث وويلفيل نفسيهما، كما أنها ترفض إلقاء اللوم على أحد. وتشير بعض الدلائل التي تسوقها المؤلفة إلى أن بلاث، وخلال الأسبوع الأخير من حياتها، اعترفت إلى هيوز بأن الطلاق هو آخر ما تريد، وأدركت أنه كان يتحضر للعودة إليها وأفاد صديق مشترك للزوجين أنهما كانا سيعودان إلى بعضهما البعض خلال أسبوع، لو لم تقرر بلاث وضع حد لحياتها. أما بالنسبة إلى ويلفيل، فخوفها من فقدان هيوز كان على الأرجح من العوامل التي دفعتها إلى الانتحار ولكن وهذا الأخير كان يتفاوض حول شراء منزل ليعيشا فيه معاً عندما قتلت ويلفيل طفلتها وانتحرت فجأة.

وفي عام ١٩٦٨ بدأ هيوز يكتب للأطفال (أشعاراً ومسرحيات). ومن أهم مسرحياته التي كتبها للأطفال وقدمت في الإذاعة مسرحية أورفيوس وهي تقديم جديد للأسطورة، وقد جاء في تلك المسرحية:

الأشجار لا ترقص ؛ ولكن الأشجار تنصت
لم تكن تلك موسيقى للرقص
بل موسيقى للنمو والذبول
للجذور في الأرض وأوراق الشجر في الضوء
موسيقى الولادة والموت
والحجارة لم ترقص، ولكن الحجارة أنصتت
لم تكن تلك موسيقى السعادة
بل موسيقى الاستمرارية وتآكل التلال
موسيقى سكون الحجارة
الحجارة تحت الجليد، الحجارة تحت المطر، الحجارة تحت الشمس
موسيقى قاع البحر وموسيقى الأرض
موسيقى الدببة في جحورها
والغزلان فوق التلال تسمع عواء الذئاب
وسمك السالمون في أعماق المياه يسمع همس الجليد
والماعز على الطريق
يسمع موسيقى حب يأتي وحب يروح
موسيقى الحب المفقود إلى الأبد
موسيقى الولادة والموت
موسيقى الأرض تحفظها السماء وتقبلها السحب
وترنو إليها أشعة الشمس
كانت الآذان التي سمعتها من أوراق الشجر والحجارة
والوجوه التي أنصتت كانت من جسم التلال والنهر
والأيدي التي عزفتها كانت أصابع ثعابين زهور

ومن اهتمامه بالكتابة للأطفال أصدر كتاباً بعنوان: صناعة الشعر عن كتابة الشعر وقراءته في المدارس. الشعر كنشاط إنساني طبيعي يجمع بين اللهو والتسلية والجدية. كتب يقول: السؤال ليس كيف تكتب ولكن كيف تسعى إلى أن تقول ما تعنيه فعلاً، وهذا جزء من البحث عن المعرفة بل وبشكل أو بآخر عن الرقة. ان كتابة الشعر ليست مجرد التعبير عن النفس، إن القصيدة لها حياتها وحكمتها الخاصة التي يجب أن تعلمها، والقصيدة هي أيضاً سلسلة من الأحداث، بل عدسة تعكس الكثير.

وفي عام ١٩٨٤ تقلد منصب أمير الشعراء وهو شرف تقليدي منذ قديم الزمان، وكان الشاعر تينسون أحد الذين تقلدوه. وتقوم الملكة باختيار الشاعر الذي يتولى المنصب، وتكون مهمته كتابة الشعر في المناسبات الوطنية ولكن هيوز جعل المنصب أكثر من ذلك. فقد جمع بين الوجه العام كأمير الشعراء الرسمي والوجه الخاص كشاعر له رؤاه.

وبعد صمت سنوات طويلة خرج هيوز بمجموعة أشعار صدرت عام ١٩٩٨ بعنوان: رسائل عيد الميلاد وهو عبارة عن

ترجمة ذاتية لعلاقته بزوجته الأولى سيلفيا بلاث، وقد صمت هيوز نحو ثلاثين عاماً لم يحاول أن يواجه الاتهامات التي وجهت إليه بأنه السبب في انتحار زوجته، وأخيراً في ٢٩ يناير ١٩٩٨، صدرت هذه المجموعة التي تعد نوعاً من الأشعار الجنائزية، وهي أشعار صريحة ومباشرة في شكل حوار كتبه خلال ٢٥ عاماً. وقد أثار الكتاب جنون النقاد ونال اهتماماً لم ينله كتاب من قبل.

ومن أهم القصائد، أنت والنجوم أو الطالع وفيها يقول:

كنت تريدين أن ندرس النجوم
وكانت بروجها هي حراس سجنك
وقامت الأفلاك بتمتمة
كلمات بابلية
مثل عظام الأطباء السحرة
كنت على حق في خوفك
من أن العظام قد تزأر
وأن الآذان ستسمع بوضوح
ما تهمس به العظام
حتى ولو كانت مدفونة في الجسد الساخن
ولكن لم يوجد سبب لكي تحبسي
تأثير نجمك حمل على تحطيم حياتك
لم يكن عليك إلا أن تنظري
إلى أقرب وجه يرمز له
أي شيء في دولاب ملابسك
أو إلى الشمس أو القمر أو شجرة الطقوس
لكي تشاهدي أباك أو أمك أو أنا
بينما تقدم لك كل مصيرك

وبالإضافة إلى أشعار هيوز كانت له كتابات نثرية منها كتاب بعنوان: شكسبير وآلة المعرفة الكاملة، كما ترجم فيدرا لراسين لمسرح الميدا بلندن، وقال عنها أحد النقاد إنها أحسن ترجمة صدرت خلال ٣٠٠ عام، كما قام بصياغة شعرية لأوفيد حصلت على جائزتي (هويتبرد) و (و. هـ. سميث).

وقد تعرض كتاب شكسبير الى هجوم قاس خاصة من جانب بعض أساتذة الجامعات ويقال إن ذلك الهجوم كان السبب في انهيار مقاومته الجسدية مما أدى إلى إصابته بالسرطان، وهناك رأي آخر يقول إن هذا المرض القاتل قد يأتي نتيجة لتوقف عملية الخلق أو لتحول الشاعر من كتابة الشعر إلى كتابة النثر.

وحين توفي هيوز نعته ملكة انجلترا وعبرت عن حزنها البالغ لوفاته، وكانت قد منحته نوط التقدير في حفل أقامته في قصر بكنجهام قبل أيام قليلة من وفاته.

وكتب عنه الكثيرون، كتب لاكلان ماكينون يقول: لقد كتب هيوز شعراً في وقت لم يكن فيه أي اهتمام لا بالعظمة ولا بالشعر، وكتب بويد تونكين المحرر الثقافي للإندبندنت بعنوان: الإله الجرانيتي يستطيع أن يحطم الصخر بكلماته، وقالوا إن مجموعة (رسائل عيد الميلاد) تعد أغنية البجعة أي أغنية الوداع. وقد كتب هيوز في مقدمة المجموعة عن حبه لسيلفا وحزنه على فقدها: إنها تجميع للظروف كتبها دون خطة طوال ٢٥ عاماً وقال: وفيها حاولت أن أفتح قناة اتصال مع زوجتي الأولى، دون أن أفكر في تأليف قصيدة شعرية إنها مجرد محاولة أن أبعث حضورها، وأن أشعر أنها هناك تنصت إلي. ولم أفكر في نشر هذه القصائد إلا في العام الماضي حين شعرت فجأة أن علي أن أنشرها مهما تكن النتائج. لقد كانت المجموعة نوعا من الوداع إذ بعد ١٨ شهراً من المرض الخطير كان يريد نشرها قبل أن يموت، ومما يذكر أنه حين سئل من قبل عنهما لماذا لم يكتب عن زوجته قال: الوقت الذي أحكي فيه الحقيقة عن سيلفيا هو وقت موتي.

والآن أصبحت حياته وحياة سيلفيا بلاث ملكاً للجميع، فقد صدرت فعلاً العديد من الكتب عنهما بالإضافة إلى مذكرات سيلفيا نفسها والى فيلم تعده هوليود بعنوان: تيد وسيلفيا، تقوم ببطولة سيلفيا جويث بالترو. ومذكرات سيلفيا بلاث ١٩٥٠-١٩٦٢، تلقي ضوءاً جديداً على حياتها، وفيها تبدو كما يقول أحد النقاد صورة لفنانة عملاقة ولكن مريضة تدفنها طموحاتها وتسعى الى الحصول على تصفيق العالم والى الثروة والى الحب والشهرة، ولكن خلف ذلك كان يعتريها شعور بالشك في قدرتها وبأن شخصيتها تنمحي، وغمرها الفشل وشعرت بألم صارخ تحول إلى كآبة قاتلة، كانت تسعى الى الحصول على الإعجاب والرغبة من جانب الرجال، وكتبت تقول: إن الرائحة القوية للرجال تقدم لي الوسط المثالي الذي أعيش فيه. وتشرح في مذكراتها دون أي خجل مغامراتها الغرامية في الجامعة حيث صادقت ما بين ٣٠ الى ٤٠ شاباً، وكانت تتخيل دائماً أن يخطفها رجل قوي ويحملها إلى كوخ في الجبل وهناك يعتدي عليها مثلما كان يصنعه سكان الكهوف. ويبدو من هذه المذكرات الصريحة عيوب بلاث ومنها كراهيتها لمن هم دونها، ومن المتناقضات انه في الوقت الذي أصبحت فيه رمزاً للحركات النسائية كتبت تقول إن المرأة لا تعد كاملة بدون الرجل. كما تبدو منها مدى ماديتها، وهي صفة أمريكية. وكذلك أنانيتها ورغبتها لكل ما هو احسن. ولعل هذه المذكرات تبرئ تيد هيوز من تهمة دفع زوجته إلى الانتحار إذ بينتها مخلوقة مريضة نفسياً، وكما هو معروف فقد حاولت الانتحار قبل مقابلتها تيد هيوز بسنوات عديدة.

يقول في احدى قصائد " رسائل عيد الميلاد" التي نشرتها سلسلة ابداعات عالمية الكويتية (٢٠٠٣):

أحمر
كان الاحمر لونك
إن لم يكن أحمر فأبيض، لكن الاحمر غطيت به عليك.
احمر- الدم. هل كان دما ؟
هل هو الاحمر- المصفر، لتدفئة الموتى؟
غرفتنا كانت حمراء، حجرة اعدام
محكم تابوت الجواهر. سجادة الدم
زينتها العتمة والتخثر.

وفي نص آخر " فستان قرنفلي " يقول:

في فستانك القرنفلي الصوف المحبوك
عند أي شيء تلطخ بأي شيء
وقفت امام المذبح، يوم الربيع
مطر المظلة المشتراة للتو
كانت متاعي الوحيد
الجديد منذ سنين ثلاث اعتدت فيها المكاره
....
في ذلك المذبح الأسبوعي، بصداه النحيل
أراك
تحاولين الاحتفاظ بشمعاتك موقدة
في فستانك القرنفلي المحبوك
وبإنساني عينيك- الجوهرتين الصقيلتين الكبيرتين
تهفين دموع اللهب، كجواهر كبيرة فعلا
تهتز في كأس التناول فتقدمينه لي.

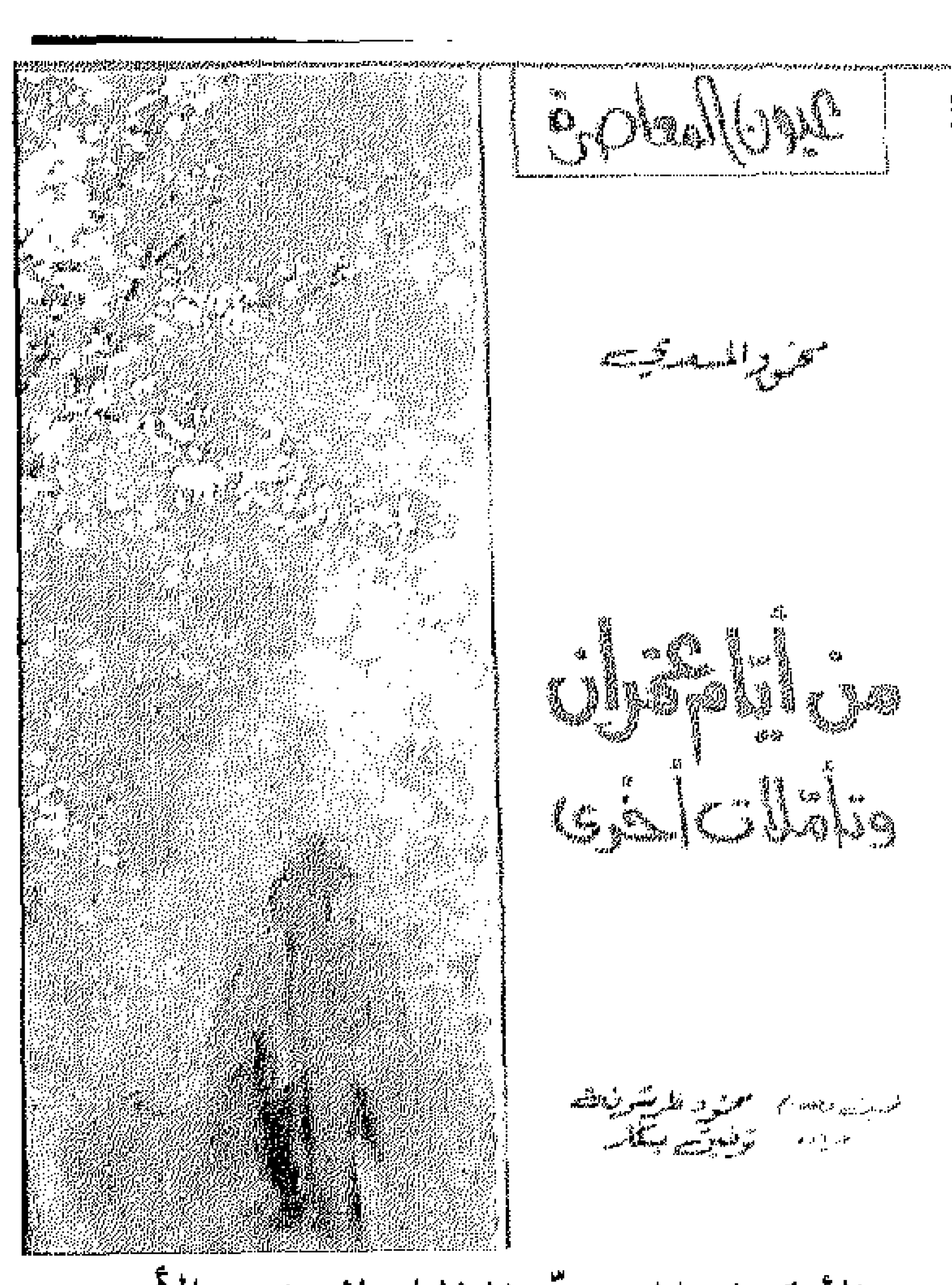
في شعرية حدّث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي

د. فوزي الزمرلي - تونس

شرع محمود المسعدي - خلال النصف الثاني من ثلاثينيات القرن العشرين - في نشر نصوص سرديّة على شكل الأحاديث والأخبار الأدبيّة فنسبها بعض النقّاد إلى الأقصوصة تارة وإلى الحديث الأدبي تارة أخرى. وفي فجر السبعينيات أصدر كتابا موسوما بـ"حدّث أبو هريرة قال" حوّر فيه ترتيب تلك النصوص وأضاف إليها نصوصا أخرى وحمل أبا هريرة على الاضطلاع بالأدوار التي سبق لأبي هريرة أن اضطلع بها في قسم من الأحاديث ليربطها كلها بحياة شخصيّة رئيسيّة واحدة. وبما أنّه أعرض عن نسبة كتابه إلى جنس أدبيّ معيّن، لقلّة اكتراثه بالتصنيفات الأجناسيّة، رغم ما لذلك الكتاب من صلات ظاهرة وخفيّة ببعض ألوان التراث السردي العربي المتعلّقة بالحكي الحقيقي وبالفنّ القصصي الغربي المتعلّق بالحكي التخييلي، فإنّ مسألة انتمائه الأجناسي استحالت إلى مجال من مجالات البحث الخصبة.

والحقّ أنّ حظّ تلك المسألة في الدراسات المتّصلة بآثار المسعدي لم يكن متساويا، إذ من الدّارسين من سلّم بنسبة كتاب "حدّث أبو هريرة قال" إلى الجنس الروائي، وكأنّ الأمر من تحصيل الحاصل، ومنهم من حلّل بعض خصائصه الأجناسيّة من دون اعتماد نظريّة الرواية ونظريّة الأجناس الأدبيّة فحجب نصيّته الجامعة (Architextualité). ومنهم من وقف على تلك المسألة بالذّات في نطاق اهتمامه بتحديد علاقات آثار المسعدي بمسألة الأجناس الأدبيّة ليبرهن على ضعف صلة ذلك الكتاب بمنظومة الأجناس التقليديّة. وفضّل بعضهم الآخر صرف نظره عن تعقّد تلك القضيّة ليعتني بالأفكار التي بلورها المؤلف في ذلك الكتاب.

ولا غرابة في ألاّ يتفق الدارسون على تصنيف كتاب المسعدي الذي نحن بصدده أو على تصنيف قسم كبير من الآثار الأدبيّة الأخرى، بما أنّ المعايير التصنيفيّة تتنوّع باختلاف الدارسين في ضبط العناصر المميّزة لكلّ أثر من الآثار الأدبيّة، وتفضي بالتالي إلى إدراجها في خانات أجناسيّة مختلفة. من ذلك أنّه يجوز لنا الاقتصار على إنماء نصّ معيّن إلى طبقة النصوص الرّوائيّة بإبراز اشتراكه معها في النهوض



على الأركان المحدّدة لذلك الجنس الأدبي. كما يمكن لنا الاستناد إلى احتفال ذلك النصّ ذاته بفنّيات التراث السّردي لندرجه في طبقة الروايات التأصيليّة المشكّلة لجنس روائي فرعي. وإذا ما انفتح ذلك النصّ نفسه على العناصر العجائبيّة ووظّفها للاضطلاع بأدوار تمثيلية (Exemplifiante)، فإنّ ذلك يبرّر نسبته إلى طبقة النصوص المؤسّسة للأدب العجائبي.

فمن الطبيعي- إذن- أن يختلف النقّاد في تصنيف الآثار الأدبيّة المتميّزة بثراء أجناسي، نظرا إلى تباينهم في استخلاص الأركان التي تشكّل في تقدير كلّ واحد منهم معيارا تصنيفيّا صارما. ويعود اختلاف سائر القرّاء في تقبّل الآثار الأدبيّة وتصنيفها إلى تباين آفاق انتظارهم. ذلك أنّ آفاق انتظار القرّاء تتلوّن - حسب ما أثبته أمبرتو إيكو - بلون المدوّنة التي تمكّنوا من الاطلاع عليها وحجمها، ممّا يؤدّي إلى تغيّر عمليّة تقبّل الآثار الأدبيّة وتصنيفها من قارئ إلى آخر. بل إنّ تلك العمليّة كثيرا ما تتبدّل لدى نفس القارئ باتّساع حقل المدوّنة التي شكّلت أفق انتظاره الأوّل وتنوّع عناصرها. ومن أجل كلّ هذا تباينت مشارب مصنّفي الآثار الأدبيّة التي تمرّدت على أجناسها الصافية، وفجّرت جدلا حادّا لا سبيل إلى التوفيق بين أصحابه.

وليس من شكّ في أنّ التصنيف الأجناسي ليس عمليّة شكليّة بقدر ما هو مسلك قويم إلى تحديد أدبيّة النصوص الإبداعيّة واستخلاص دلالاتها وإظهار قيمتها. فلا جدوى من إنماء النصوص الأدبيّة إلى النصوص المنخرطة في أجناس معيّنة ما لم تهدف تلك العمليّة بالأساس إلى تمهيد السبيل إلى قراءتها في ضوء تلك الطبقة للوقوف على علاقاتها بعناصرها وإظهار وجوه عدولها عن خصوصياتها وتحديد إضافاتها النوعيّة إلى عيون الآثار المنتمية إلى تلك الأجناس الأدبيّة، كما هو الشأن عند تحديد أغراض القصائد لقراءتها في ضوء طبقات القصائد المنتمية إلى تلك الأغراض بالذّات.

وهكذا تعدّدت عوامل الاختلاف في تصنيف الآثار الأدبيّة واتّضح لنا أنّ آفاق انتظار قسم من الذين يضرمون نار ذلك الخلاف قد تتسبّب في تصنيف الآثار الأدبيّة تصنيفا يطمس علاقة من علاقات تعاليها النصّي(Transtextualité) المسهمة في بلورة شعريّتها، وتحجب جانبا من خصوصيّاتها. فضيق أفق الانتظار الناجم عن الزهد في الرجوع إلى البحوث التنظيريّة والتطبيقيّة لمعرفة العناصر الرّئيسيّة المشتركة بين كلّ طبقة من طبقات النصوص المحدّدة لجنس أدبيّ معيّن، وللوقوف على النظم الأجناسيّة التي تخضع لها النصوص المركّبة قد يحمل على الذّهاب إلى أنّ الآثار الأدبيّة الحديثة تمرّدت على مقولة الأجناس الأدبية، ويصرف النظر عن الكثافة الدلاليّة والأجناسيّة التي تميّزت بها بعض الرّوائع، ويسفر عن النتائج التي أشرنا إليها سابقا. وكثيرا ما يختلف الدارسون في تصنيف الآثار الأدبيّة بسبب تباين وجهات نظرهم إلى العناصر الرئيسيّة المتحكّمة فيها فيحتدّ التنافر بين البحوث وتتنوّع - في الآن نفسه - مجالات التأويل.

ولمّا كانت تصنيفات كتاب "حدّث أبو هريرة قال" متّصلة بتلك القضايا الشائكة، ومتباينة تباينا دالاّ على ثراء خصوصيّاتها وصعوبة الإحاطة بنصيّته المصاحبة (Paratextualité) ونصيّته الجامعة، فإنّ ذلك يفتح - في تقديرنا - مجالا من مجالات البحث الخصبة. ولهذا، فإنّنا سنرجع إلى أهمّ الدراسات التي أشارت إلى جنس ذلك الأثر لنضبط مواقف أصحابها ونحدّد نقاط اختلافهم ونبرز بعض الجوانب الكفيلة في نظرنا بالكشف عن الخصوصيّة الأجناسيّة لذلك الكتاب، وبلورة وجه من وجوه تلك المسألة التي ما زالت تحتاج إلى تضافر الجهود للإحاطة بمختلف جوانبها.

وجهات المصنّفين :

لا جدال في أنّ لتوفيق بكّار فضل السبق في تحليل كتاب "حدّث أبو هريرة قال" ودلالاته في بعض دروسه الجامعيّة وفي المقدّمة التي وضعها له عندما تولّى نشره في سلسلة "عيون المعاصرة" التي يشرف عليها. ولئن استعمل عبارة "قصّة" في قسم من حديثه عن ذلك الكتاب، فإنّه لفت الانتباه - بصورة خاصّة - إلى انتمائه إلى الجنس الروائي وانخراطه في موجة تجديد الرواية العربيّة، ولمح إلى أمارات تجذّره في التراث العربي الإسلامي بالإشارة إلى صلاته بالأحاديث.

أمّا محمود طرشونة فقد ذكر أنّ ذلك الكتاب "ينتمي إلى الأدب القصصي ويُعتَبر في نفس الوقت امتدادا للقصص العربي القديم وإحياء وتجديدا له". ثمّ أثبت أنّ اعتماده على أركان القصّ وأدواته قد أكّد له انتماء نصّ "حدّث أبو هريرة قال" إلى الجنس الروائي واتّسامه بحداثة "ما كانت الأحاديث والأخبار التي تقوم الرواية على أشكالها لتعرف شيئا منها". ورغم أنّ خالد الغريبي لم يهدف إلى دراسة علاقة "حدّث أبو هريرة قال" بمسألة الأجناس الأدبيّة، فإنّه نفى صلته بالقصّة بمفهومها الغربي المعاصر الصرف، لأنّ مؤلّفه شاء له. حسب قوله. "صياغة نهلت من أشكال الرواية القديمة ونقل الكلام في أعرق صورة له وأقدسها". وإثر ذلك خلص إلى أنّه "مزج في نوعه الأدبي الحديثَ كشكل تعبيري غاية في العراقة بأشكال قصصيّة صيغت في أحدث صورها من حيث منطق ترتيب الأحداث وتركيب الأزمنة تقديما وتأخيرا".

وقد انتبه مصطفى الكيلاني إلى أهميّة الأسلوب في "حدّث أبو هريرة قال" باستناده إلى الدراسة التي ذكر فيها محمد اليعلاوي أنّ "محمود المسعدي متأثّر بالقرآن تائق إلى إعجازه". وفي ضوء ذلك أشار إلى "أنّ دراسة هذا الأثر إن لم تبحث في المعاجم وأصولها فإنّها تبقى انطباعيّة المنطلق والمناهج سطحيّة التحليل والتأويل والاستنتاج". وبعد أن وقف على بعض تلك الأصول ودرس قسما من جوانب الكتاب الفنيّة انتهى إلى أنّه يمثّل "محاولة في البحث عن كتابة روائيّة عربيّة" تجاوز فيها صاحبها المحاكاة التراثيّة كما تبدّت في الكتابات النهضويّة الأولى ولم يغرق في التبعيّة النمطيّة الغربيّة".

ولمّا لاحظنا أنّ قسما من تلك الدراسات قد أشار إلى أنّ تجذّر كتاب المسعدي في



التراث لا ينفي انتماءه إلى الجنس الروائي فإنّنا استندنا إلى نتائجها لتحليله ضمن بحث بعنوان "مظاهر تأصيل الرواية التونسيّة" ساهمنا به منذ عقد من الزمن في أعمال ملتقى الروائيين العرب الأوّل بقابس. ولئن انتهينا في ذلك البحث إلى أنّ العناصر الأجناسيّة التي نهض عليها نصّ "حدّث أبو هريرة قال" تثبت ريادته لنزعة تأصيل الرواية العربيّة، فإنّنا ندرك اليوم أنّنا لم نتعمّق في تلك الظاهرة المتشعّبة تعمّقا كافيا، نظرا إلى حرصنا - آنذاك - على إبراز العلاقات التي ربطت رواية المسعدي ومجموعة من الروايات التونسيّة الأخرى بالتراث السردي العربيّ.

وبما أنّ صلة آثار المسعدي بمسألة الأجناس الأدبيّة صلة معقّدة، فإنّ محمد القاضي خصّص بحثا موسوما بـ"الكتابة عند المسعدي ومسألة الأجناس" ليدرس تلك الظاهرة باعتماد البنى والمضامين والعناصر النصيّة المصاحبة للمتون. وقد كان لكتاب "حدّث أبو هريرة قال" نصيب مهم في تلك الدراسة، إذ أنّ صاحبها نظر إليه من الزاوية التي أعلن عنها، بعد أن نقد قسما من البحوث المتعلقة به.

وليس من شكّ في أنّ تحديد الأجناس الأدبيّة التي تنتمي إليها الآثار السرديّة عمليّة عويصة، نظرا إلى أنّ علاقة نصّ من النصوص السرديّة بجنسه الأدبي علاقة مجرّدة وضمنيّة لا تنطق بها. في أفضل الحالات. سوى إشارات نصيّة مصاحبة. وإذا كان من الطبيعي ألاّ تفصح المتون عن أجناسها الأدبيّة، فإنّ المصاحبات النصيّة تتضمّن. حينا. مواثيق أجناسيّة وتمسك - حينا آخر - عن التصريح بنسبة المتون إلى جنس من الأجناس الأدبيّة. ومع هذا، فإنّ من النقّاد مَن يصادق على المواثيق الأجناسيّة التي تتخلّل بعض المصاحبات النصيّة قبل اختبار المتون المتعلّقة بها ومنهم من يظهر قلّة اكترائه بها، رغم أنّ "الإدراك الأجناسي يوجّه في جانب عظيم أفق انتظار القارئ ويحدّده، ومن ثمّ فهو يوجّه تحليل الأثر ويحدّده".

ولكن، بما أنّ المسعدي لفت انتباه القرّاء إلى مضامين آثاره الإبداعية ليدلّهم على تعلّقها بقضايا إنسانية خالدة ولم يعقد معهم ميثاقا سرديّا واضحا لإيمانه بأنّ الفروق بين الأجناس الأدبية فروق شكليّة، وذهابه إلى أنّ معاني المصطلحات المتعلّقة بالأجناس الأدبية معان غامضة، فإنّ القاضي لم يجد بدّا من التعويل على بنية كتاب "حدّث أبو هريرة قال" ومضمونه ليتبيّن علاقته بمسألة الأجناس الأدبية. و قد ذكر أنّ أحاديث المسعدي "تتّصل جميعا بشخصيّة أبي هريرة وتروي مغامراته أو مسيرته الوجوديّة" بالجزيرة العربية، و لاحظ أنّها "انطلقت من ولادة أبي هريرة المجازية وانتهت بوفاته"، رغم أنّها لم ترد في الكتاب مرتّبة ترتيبا زمنيا. إلا أنّ تلك العلاقة بين الأحاديث لا تجعل منها. حسب رأيه. فصولا متعاقبة في رواية "ذلك أنّ المسعدي اختار فيها أن ينسج على منوال جنس أدبي قديم هو الخبر، وهو وحدة سردية مستقلّة. فهذه الأخبار أشبه ما تكون بما نجده في كتاب "الأغاني" حيث يكون أهمّ عناصر التوحيد بين الأخبار اتصالها بشخصيّة واحدة، وإن كنّا نلمح بصفة عامّة أنّ الأصفهاني يعمد في أكثر الأحيان إلى مراعاة التطوّر الزمني ما أمكن".

وعلى ذلك الأساس أقرّ محمد القاضي بصعوبة "تحديد إطار أجناسيّ" نستطيع من خلاله أن نقرأ "حدّث أبو هريرة قال" قراءة "مطمئنّة إلى اندراجه في جنس أدبيّ معيّن" وأعرب عن عدم اقتناعه بالحجج التي برّر بها توفيق بكّار ومحمود طرشونة انتماء ذلك الكتاب إلى الجنس الرّوائي. بل إنّه رأى في كلام توفيق بكّار عن النصّ والنصّ الأدبي والكتابة والإنشاء القصصي عند تعرّضه لكتاب المسعدي برهانا على حيرته في تنزيله "منزلته من سلّم الأجناس"، لأنّ ذلك يعكس. حسب قوله. "تقلقل هذا النصّ في موضعه وجنوح صاحبه فيه إلى تنكب السبل المطروقة".

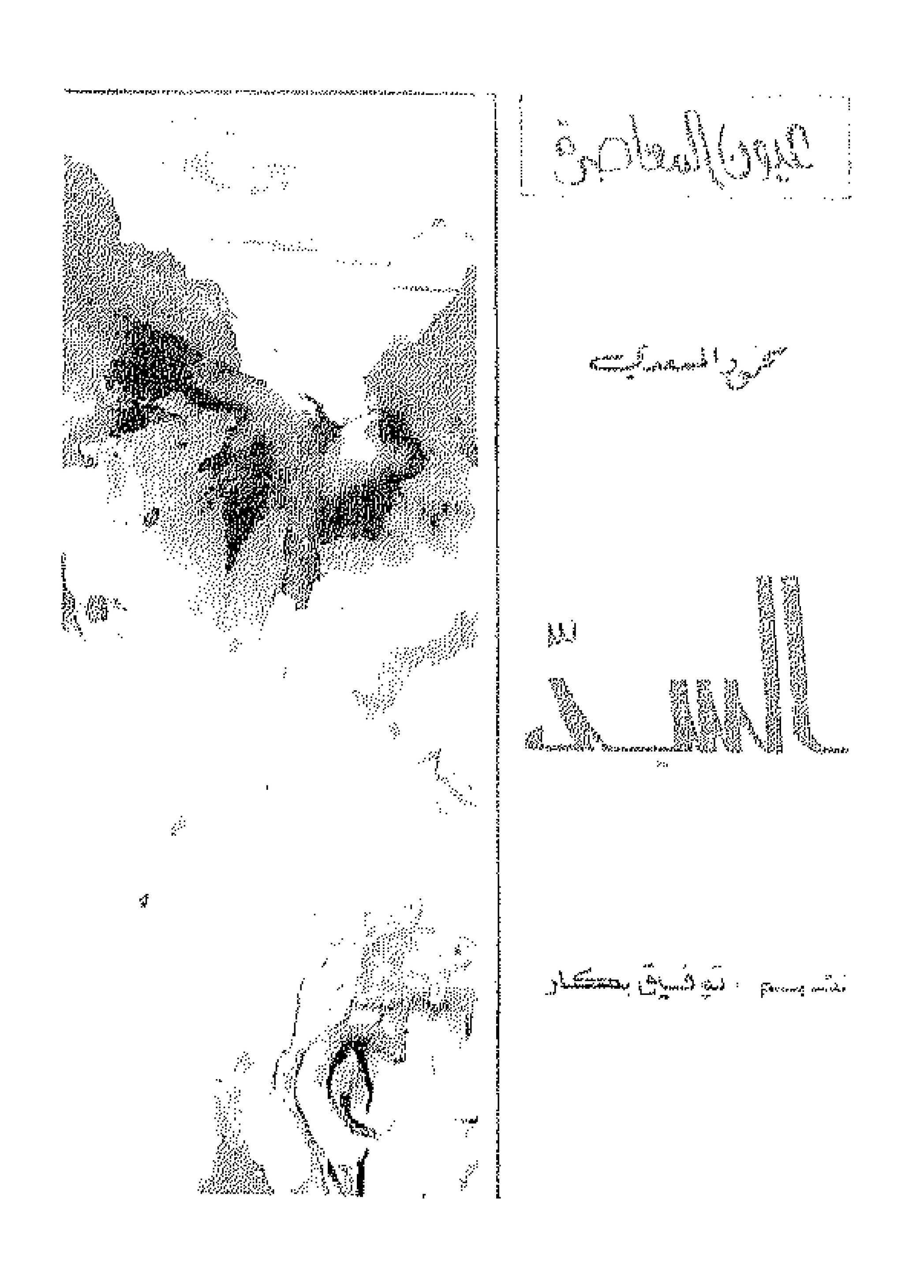
إنّ تلك النتائج التي توصل إليها القاضي قد جعلته يذهب إلى أنّ متون المسعدي ومصاحباتها النصيّة نهضت على التأليف بين قطبين أساسيّين تجلّت ملامحهما في جدليّة

الماضي والحاضر والشرق والغرب والنثر والشعر، وأقنعته بأنّ تلك الجدليّة هي السبيل إلى فهم مسألة الكتابة عند المسعدي. ومن ثمّ قرأ العلاقات التي ربطت نصّ "حدّث أبو هريرة قال" بالشعر والقرآن في ضوء أقوال المسعدي فأدرك أنّ كتابته "تطلب الاندراج في العصر والتجذّر في الهويّة". وقد انتهى إلى أنّ "الاندراج في العصر يحملها على ركوب منظومة الأجناس الغربيّة المعاصرة والتجذّر في الهويّة يقتضيها أن تتبنّى منظومة الأجناس العربيّة القديمة".

والحقّ أنّ القاضي لم يحلّل بنية الكتاب في ضوء نظرية الرواية ليبرّر اختلافه مع الدّارسين الذين نسبوه إلى الجنس الرّوائي، ولم يستند إلى العناصر الأساسيّة المشتركة بين طبقة نصوص الأخبار ليقف على مدى صلة نصّ المسعدي بذلك الجنس الأدبي التراثي. كما أنّه لم يستند إلى نظريّة الأجناس الأدبيّة ليفحص علاقات ذلك النصّ بجنسين متنافرين، وإنّما ذهب إلى أنّ الكتابة عند المسعدي "تتنزل خارج منظومة الأجناس التقليديّة لا الأجناس مطلقا. فلا يمكننا أن نقرأها بمعزل عن الخبر والرّواية والمسرح والأقصوصة والشعر، ولكنّنا لا يمكننا أيضا أن نقرأ أيّا منها من خلال جنس واحد من هذه الأجناس". وإثر ذلك خلص إلى أنّ شيوع القرآن في نصوص المسعدي. على الحقيقة وعلى المحاكاة. يمثّل دليلا على أنّه "مصطلح قرائي أساسي تنصهر فيه سائر الجدليّات التي عبّر عنها أدب المسعدي".

وقد عجز صلاح صالح عن تصنيف كتاب "حدّث أبو هريرة قال" عجزا مطلقا، إذ أنّه عدّه من ناحية عملا "تميع فيه هويّته الشكليّة بين القصّة القصيرة والرواية والتأمّل ذي الطابع الفلسفي الانتقادي" واعتبر من ناحية أخرى أنّ صلته بأساليب المحدّثين التراثيين لا تنفي "قابليّة انتسابه للفنّ الروائي" بما أنّ "جميع الذين تناولوه تناولوه بصفته رواية" على حدّ قوله.

واضح من كلّ هذا أنّ عمق القضايا التي تعلّق بها كتاب "حدّث أبو هريرة قال" وثراء فنيّاته السرديّة وتعقّد علاقاته بمسألة الأجناس الأدبيّة قد لفتت انتباه النقّاد وعلى رأسهم أساتذة الجامعة التونسيّة وقادتهم إلى تحليل محتواه وأسلوبه. وقد مثّلت مسألة انتمائه الأجناسي محورا من المحاور الرّئيسيّة التي شغلت أولئك النقّاد وباعدت بين نتائجهم. فقد اتّفقوا على ذكر صلة ذلك الكتاب بالرواية والأحاديث والأخبار الأدبيّة في الآن نفسه،



واختلفوا في تحديد درجة تلك الصلة ونوعها، لأنّ منهم من لم يخصّص بحثه لدراسة تلك المسألة، ومنهم من اكتفى بالإشارة إليها إشارات دالّة على أنّه يعتبرها من القضايا العويصة، ومنهم من جوّد فيها النظر تجويدا أقنعه بأنّ علاقته بالجنس الرّوائي وبجنس الخبر لا تفضي إلى الإحاطة بخصوصيّاته، ودلّه على أنّ العنصر المهيمن على شكله ومحتواه يتجلّى في مستوى آخر من مستويات القراءة. ونتيجة لكلّ ذلك ظلّت بعض علاقات التعالي النصّي الكاشفة عن شعريّة "حدّث أبو هريرة قال" في حاجة إلى فتح آفاق أخرى لإنارة جوانبها المعتّمة.

عتبات "حدّث أبو هريرة قال":

إنّ فروع المصاحب النصّي (Paratexte) الحافة بالمتون السرديّة كثيرا ما تتشعّب تشعّبا وتعسف القرّاء بمعلومات شتّى توجّه عمليّة التلقّي وتدلّ على متانة العلاقة الخفيّة التي تنسجها مع تلك المتون، ممّا حمل الشعريين المحدثين على اعتبار العلاقة النصيّة المصاحبة من علاقات التعالي النصّي التي تنهض عليها شعريّة الآثار السرديّة، ودفع طائفة منهم إلى تجويد النظر في جميع فروعها لتبيّن خصائصها وتحديد وظائفها وإبراز أنّها تمثّل عتبات منفتحة على المتون السّرديّة المتعلّقة بها.

وبقراءتنا لهوامش "حدّث أبو هريرة قال" اتضح لنا، مثلما اتّضح لبعض الدّارسين قبلنا، أنّ تلك الهوامش لا تشفّ في مستوى السّطح ولا في مستوى العمق عن مقصديّة المسعدي الأجناسيّة، بما أنّه وظّفها ليشير إلى بعض العوامل المؤثّرة في تكوينه ويحدّد الظروف التي أنشأ فيها ذلك الكتاب ويبرز قضاياه الجوهريّة ويدلّ على قصّة مخطوطه. أمّا العناصر النصيّة المصاحبة التي تضمّنتها محاضرات المسعدي وحواراته الأدبيّة، فإنّها أشارت إلى مظاهر الاختلاف بين أطوار مسيرة أبي هريرة، وبيّنت أنّ قضايا ذلك الكتاب قد بُسطت "في شكل قصّة إنسان عاش حياته واضطلع بتجربته الوجودية وتقلّب بين أطوار مغامراته الإنسانيّة من أوّلها إلى آخرها". وإن كان هذا الكلام لا يفصح عن مقصديّة أجناسيّة محدّدة، فإنّه يدلّ على أنّ المسعدي أخضع مسيرة حياة أبي هريرة لبرنامج سرديّ واضح ليمثّل مسائل معرفيّة مجرّدة. ومن شأن ذلك البرنامج أن يفرّع الحبكة ويضخّم حجم النصّ ويمتّن صلته بطبقة النصوص الروائيّة.

والحقّ أنّ حديث محمود المسعدي عن تأثّره بروايات الروائي الرّوسي دوستويفسكي (Dostoïevski)، واطّلاعه على المراحل الأولى التي قطعتها الرواية العربيّة، ووقوفه على فنون القصّ الحديث تُعرب عن إلمامه بالأجناس السرديّة الغربيّة التي انفتح عليها الأدب العربي الحديث. لكنّ ذهابه إلى أنّ المهتمّين بالأدب السردي العربي لم يستعملوا عبارة "قصّة" استعمالا اصطلاحيّا وإنّما أطلقوها على مختلف ألوان الحكي يشي بسبب امتناعه عن إنماء نصوصه السرديّة إلى جنس أدبي مخصوص. وآية ذلك قوله: "القصّة أقصوصة الصحف السيّارة. وهي الرّواية تستغرق كتابا، وهي قصص ألف ليلة وليلة. وهي الشكاة ترفع إلى الأمير وهي "قصّة رأس الغول" وهي كلّ ما تشاء. وما دام الأمر على مثل هذا الغموض فلكم الحريّة في أن تجعلوا القليل الذي كتبت في أيّ هذه الأنواع شئتم إن كان لا بدّ من التصنيف الشكلي".

إنّ هذه العناصر النصيّة المصاحبة التي تنمّ عن قلّة اعتناء الدّارسين العرب بضبط المصطلحات السرديّة لا تنفي. فيما نقدّر. وقوف المسعدي على بعض ما يميّز الرواية من سائر الأجناس الأدبيّة. فإشارته إلى أنّ عبارة قصّة أُطلقت. أيضا. على "الرواية تستغرق كتابا" تدلّ على وجه من وجوه الرّواية. وليست تلك السّمة المتعلّقة بالجانب الكمّي قليلة الشأن، بما أنّها ناجمة عن توفّر قسم من العناصر الأساسيّة التي ينهض عليها النصّ الرّوائي. فكثرة عدد الشخصيّات وتفرّع الحبكة واتّساع الأطر الجغرافيّة التاريخيّة تشكّل جانبا من أهمّ الجوانب التي تميّز جنس الرواية من سائر الأجناس السرديّة المجاورة لها، وتؤدّي

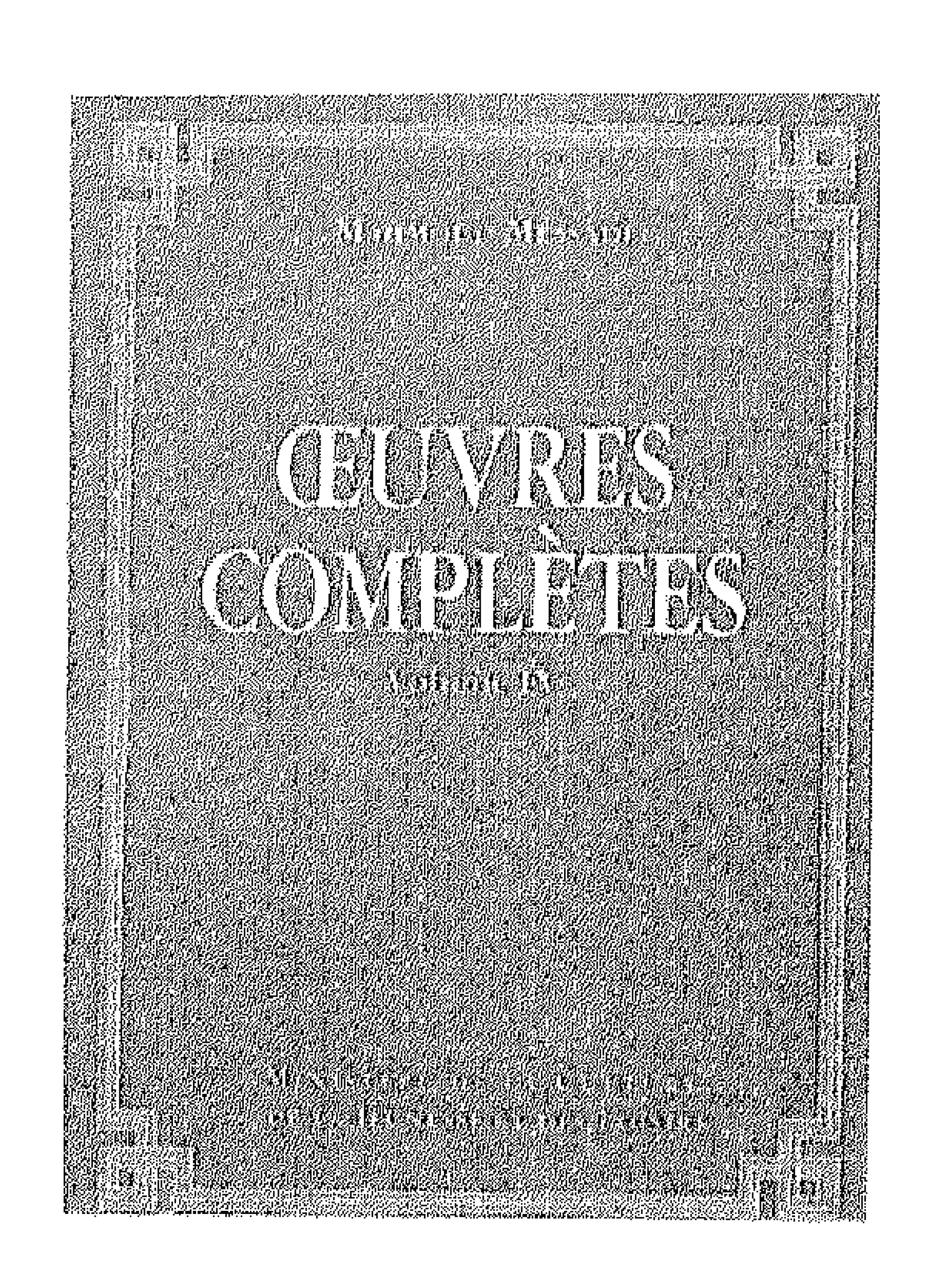
بالضرورة إلى تضخّم حجم النّص الروائي. ولنا في استعمال عبارتي "قصّة قصيرة" و"أقصوصة" لوسم جنسين أدبيين مجاورين للرواية أمارة واضحة على أنّ اختلاف أركانهما عن أركان الجنس الروائي يؤثّر في حجميهما. ولهذا أشار عز الدين إسماعيل إلى أهميّة تلك العلاقة بقوله "إنّ الحيّز الضيّق يؤثّر في اختيار الموضوع وطريقة السرد وبناء الحادثة والصياغة اللفظيّة وكذلك في الصّورة العامّة للعمل الأدبي".

وقد تضمّنت عتبات كتاب "حدّث أبو هريرة قال" - فضلا عن ذلك - ميثاق معارضة لمح إلى علاقته بالتّراث السردي العربي، وأكّد انتماءه إلى الحكي التخييلي تأكيدا نفى بصورة قطعيّة انتسابه إلى الأحاديث أو إلى الأخبار. ومن الشواهد على ذلك قول المسعدي إنّ كتابه يشتمل على "قصّة شخص خيالي، غير الصحابي رضي الله عنه، في شكل سلسلة أحاديث بأسانيدها الخياليّة أيضا على غرار أحاديث الأدب القديم".

وهكذا تُوهم المصاحبات النصيّة في مستوى السطح بخلوّها من ميثاق روائي وتبين في مستوى العمق عن أهمّ ملامح ذلك الميثاق. ذلك أنّ إشارة المسعدي إلى أنّ المحتوى السردي لكتابه يتعلّق بقصّة حياة شخص خيالي من بدايتها إلى نهايتها في شكل سلسلة من الأحاديث تثبت انتماء نصّه إلى الحكي التخييلي، وتلفت الانتباه إلى أنّه ربط الأحاديث بعضها ببعض حتّى يخضع أحداثها لتحقيق برنامج سرديّ مخصوص. أمّا كلامه عن التغيّر العميق الذي طرأ على حياة الشخصيّة الرئيسيّة في نهاية مسيرتها الوجوديّة فإنّه يشي بتفرّع الحبكة السرديّة واتّساع إطارها الجغرافي والتاريخي، ويشفّ عن بعض الوجوه الأخرى التي تربط نصّه السرديّ بطبقة النصوص المنتمية إلى الجنس الروائي.

ولهذا، فإنّ تلك العناصر النصيّة المصاحبة تبرز - في تقديرنا - أنّ مقصديّة محمود المسعدي الأساسيّة تعلّقت بتأليف نصّ سرديّ ناهض على الأركان الرّئيسيّة التي تنهض عليها طبقة النصوص الرّوائيّة، رغم أنّه ضمّن تلك المصاحبات النصيّة ميثاقا سرديّا أبان عن أنّه عارض أحاديث الأدب القديم، وأقام نصّه على شكل وحدات سرديّة مستقلّة بعضها عن بعض بأسانيدها ومتونها.

وإقرار محمود المسعدي بأنّ رواة أحاديثه وشخصيّاتها الرّئيسيّة من صنيع الخيال يؤكّد خضوع كتابه للشرط الأوّل الضروري الذي يبيح انخراطه في جنس من أجناس الحكي



التخييلي، ويقطع بالتالي صلته بجنسي الحديث الأدبي والأخبار، بما أنّ النصوص المنضوية فيهما تنتمي إلى الحكي الحقيقي وتلحّ على إظهار تميّزها من النصوص المنتمية إلى الحكي التخييلي. وممّا يدعم ذلك أنّ "ارتباط الخبر - في أصله - بجملة الأحداث التي وقعت أو أقوال صدرت عن أشخاص معلومين قد جعله يتميّز من أنواع أخرى من الإنتاج الأدبي من قبيل الخرافات والأساطير"، فضلا عن أنّ الرواة حاولوا - في جلّ الحالات - المحافظة على تلك الخصيصة التي تتسم بها الأخبار "لأنّ دور الخبر أن يظلّ تابعا للواقع ينقله ولا يوجده".

ومن هنا فإنّنا لا نستبعد أنّ محمود المسعدي أقام نصّه السردي على أركان الجنس الروائي الغربي وتكتّم على ذلك في محاضراته وحواراته الأدبيّة، ووسمه - أيضا - ببعض سمات أحاديث الأدب العربي القديم ثمّ نفى انتماءه إلى جنسها الأدبي ليظهر خصوصيّة كتابته السرديّة ويلفت النظر إلى اختلافها عن الرّواية الغربيّة وعن الأحاديث الأدبيّة العربيّة في الآن نفسه.

وبما أنّ التأكّد من ذلك يتوقّف - أوّلا وقبل كلّ شيء - على اختبار بنود تلك المواثيق السرديّة باستخلاص الخصائص الأجناسيّة التي تضمّنها متن "حدّث أبو هريرة قال"، فإنّنا سنتوسّل بنظريّة الرواية ونظريّة الأجناس الأدبيّة وببعض البحوث المتعلّقة بالخبر الأدبي لرصد أجناسيّة ذلك المتن السردي، وفحص نصيّته الجامعة، وإبراز دورها في بلورة وجه من وجوه شعريّته. وينبغي علينا ألاّ نعتبر مظاهر اتّصاله بالأحاديث والأخبار الأدبيّة حائلة دون انتسابه إلى الجنس الروائي، إذ أنّ ذلك لا ينفي نهوضه في مستوى العمق على الأركان المشتركة بين طبقة النصوص الرّوائيّة.

إنّ اتّصال الأثر السردي الواحد بجنسين أدبيين أو أكثر أمر شائع في الأدب الحديث والمعاصر - بصورة خاصّة - ولا يدعو إلى الاستغراب، بما أنّ كلّ أثر ينتمي - من ناحية - إلى جنس أدبيّ، أي أنّه "يفترض أفق انتظار بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبّل تقييمي. وذلك لا يمنع اتّصاله بجنس ثان أو بعدّة أجناس أخرى، إذ "يمكن للأثر نفسه - كذلك - أن يسمح بتناوله من زاوية مظاهر أجناس عديدة". ومن أجل هذا رصد الشعريّون العنصر المهيمن الذي يحكم نظام تلك الآثار المركّبة ليتمكّنوا من "التمييز بين بنية جنس ذات وظيفة مستقلّة (أو مكوّنة) وأخرى تابعة (أو مصاحبة)".

تمثيل الجنس الرّوائي:

إنّ إشارات العتبات التي وقفنا عليها إلى ارتباط متن "حدث أبو هريرة قال" بالحكي التخييلي والحكي الحقيقي، وصمتها عن تحديد جنسه الأدبي تنطق بميل محمود المسعدي إلى تكييف أفق انتظار القرّاء لحملهم على مقاربة نصّه السردي من الزاوية التي يفضّلها هو نفسه. غير أنّ بنود المواثيق الصريحة والضمنيّة التي تخلّلت تلك النصوص المصاحبة لا تدلّ بالضرورة على خصوصيّة "حدّث أبو هريرة قال" الأجناسيّة، بما أنّ من المؤلفين من يعلن عن مقصديّة أجناسيّة معيّنة ويعجز عن تحقيقها فيطعن فيها قسم من الدّارسين ويربطون أثره بجنس لا صلة له بتلك المقصديّة، ويذهب قسم آخر منهم في تصنيف ذلك الأثر نفسه مذاهب شتّى. بل إنّ ذلك الأمر كثيرا ما يتفاقم عندما تخترق الآثار الأدبيّة حدود أجناسها لتوسّع حقولها. ولهذا ألحّ عدد من الشعريين على إبراز دور المدوّنات التي تشكّل آفاق انتظار القرّاء في تحديد ملامح الأجناس الأدبيّة وتصنيف النصوص ليدلّوا على عامل رئيسي من عوامل تعقّد تلك المسألة.

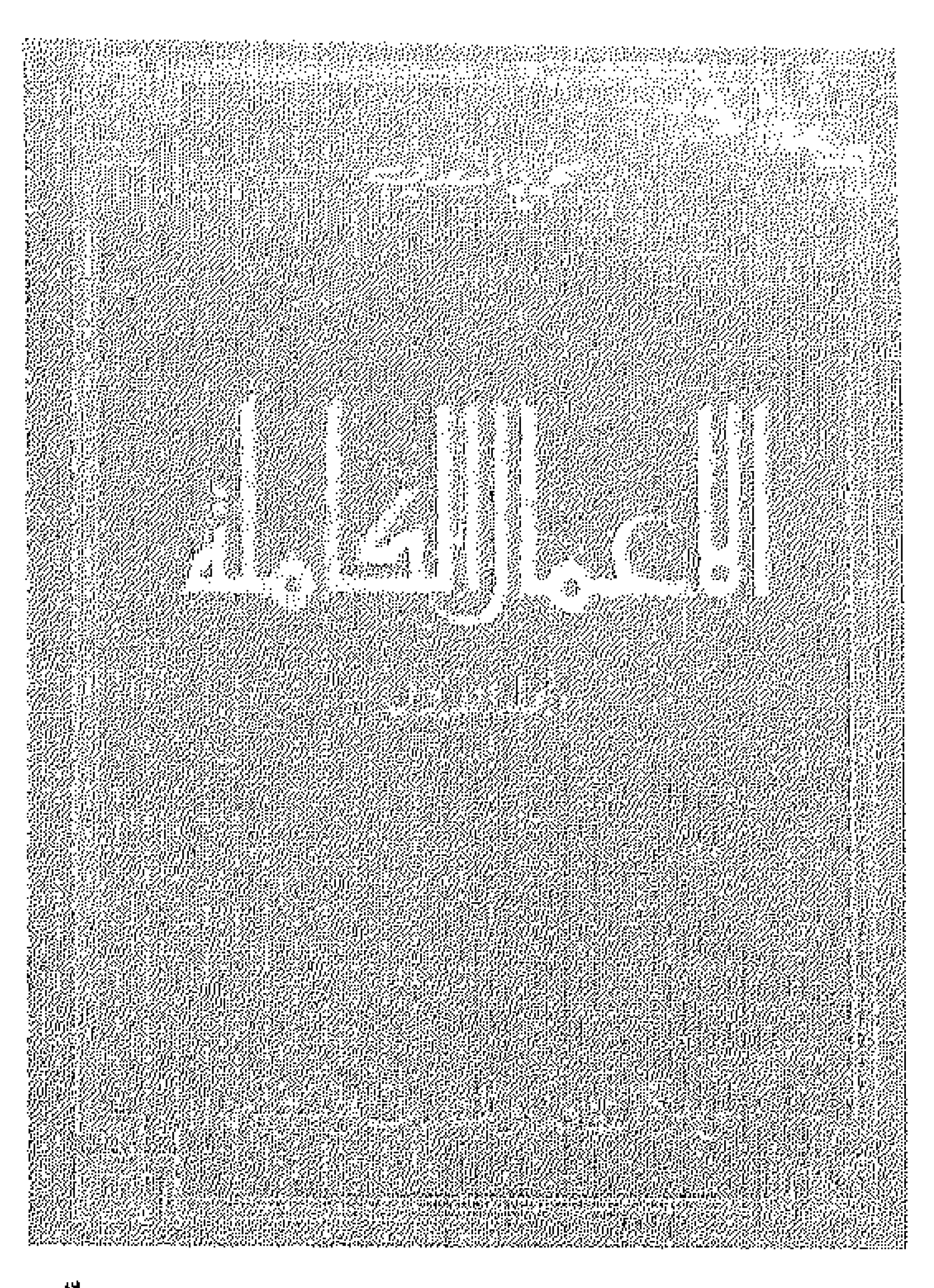
وبما أنّ المصاحبات النصيّة والنصوص النقديّة المتعلّقة بمتن "حدّث أبو هريرة قال" قد أبانت عن أنّه لا ينتمي إلى جنس أدبيّ واحد، فإنّ ذلك يشي بتعدّد المداخل الهادية إلى خصوصيّاته، ولا ينفي انتماءه إلى الجنس الرّوائي، رغم إعراض مؤلفه عن عقد ميثاق روائي صريح مع القرّاء. فاشتراك المصاحبات النصيّة مع المتن المتّصل بها في الدّلالة على اندراج كتاب المسعدي في حقل

الحكي التخييلي، وتعلّق محتواه السردي بمختلف المراحل التي عاشتها شخصيّة رئيسيّة واحدة يثبتان تمثيله لخصيصتين من خصائص الجنس الرّوائي، ويغريان بفحص عناصره الأجناسيّة لتبيّن مدى نهوضه على الأركان المشتركة بين طبقة النصوص الروائيّة.

وينبغي علينا ألاّ نعتبر عجز الدّارسين عن وضع تعريف جامع مانع للرواية دليلا على إنكارهم وجود ذلك الجنس الأدبي، أو على أنّ المراحل الكبرى التي قطعتها الرواية قد بدّدت الخصائص العامّة المميّزة لها. فمنظّرو الأدب السردي الذين توسّلوا بالقياس قد قارنوا النصوص السرديّة بعضها ببعض، واستخلصوا العناصر الرّئيسيّة المميّزة بينها، ثمّ صنّفوها إلى طبقات باعتماد السمات المشتركة بين كلّ طبقة من تلك الطبقات. ومن ثمّ حدّدوا الشروط الكافية والضروريّة التي تبرّر انتماء كلّ مجموعة منها إلى جنس أدبي مخصوص، وانتهوا - على سبيل المثال - إلى أنّ طبقة النّصوص السردية المنتمية إلى الجنس الرّوائي تشترك في تمثيل خصائص ذلك الجنس الأدبي نفسه.

إنّ متن "حدّث أبو هريرة قال" قد مثّل - مثلما أسلفنا - خصيصتين رئيسيّتين من خصائص الجنس الرّوائي فمهّد سبيلنا إلى الوقوف على بقيّة عناصره الأجناسيّة الدّالّة على أنّه مثّل - فعلا - جلّ العناصر الرّوائيّة الرّئيسيّة تمثيلا يؤكّد انتماءه إلى الجنس الروائي. ولنا في علاقة النهاية بالبداية أمارات دالّة على ارتباط متن كتاب المسعدي بطبقة النصوص الرّوائيّة. ذلك أنّ عزوفه عن النّظام الزمني التعاقبي، على غرار جلّ الروايات الحديثة والمعاصرة، لا يخفي السلك الناظم لسيرة الشخصيّة الرئيسيّة التي قطعت أشواطا عسيرة، وجابت مسالك متفرّعة انتهت بها إلى تغيّر جذري برّرته العوامل التي أثّرت في كيانها وحدّدت وجهتها وعلّلت مصيرها تعليلا جعل علاقة النهاية بالبداية في النصّ الذي نحن بصدده مماثلة للعلاقة الرّابطة بين ذينك الجانبين في سائر النصوص الروائيّة.

وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى أنّ قراءة ذلك الكتاب باعتماد مستوى الخبر ومستوى الخطاب تظهر لنا أنّ أبا هريرة فزع من الموت منذ فجر شبابه، ولم يفلح في فهم سرّ الوجود فكتم حيرته وخضع لتقاليد مجتمعة إلى أن اكتشف ذات يوم وجها جديدا للحياة عصف باطمئنانه وبعثه من جمود



كجمود القبر. ومن ثمّ سقط إيمانه واتّقدت حيرته واشتاق إلى إطفاء لظى الشكّ اشتياقا دفعه إلى خوض تلك التجارب المعرفيّة التي انتهت كلّها بالفشل، نظرا إلى تعويله المطلق على حواسّه العاجزة عن فكّ ألغاز الغيب. وعندئذ قوّم مسيرة حياته وأدرك أسباب ضلاله واستعدّ للانقطاع عن الدنيا فاهتدى إلى نبع الخلاص.

وتظهر الحركة السرديّة المتحكّمة في نصّ "حدّث أبو هريرة قال" وجها آخر من وجوه اتّصاله بطبقة النصوص الروائيّة، إذ أنّ الراوي المضمر قد دفع الأحداث بالنزوع إلى تفريعها، وإثارة قضايا أساسيّة وقضايا ثانويّة موصولة بها، ونسج خيوط حبكات متوازية حينا ومتشابكة أحيانا. وتلك الخصيصة هي التي تمكّن الرواية من قطع مراحل حاسمة والتدرّج بها حتّى تبلغ النهاية المرصودة، من دون أن تباغت القرّاء. ويمكن لنا أن نثبت تحكّم ذلك العنصر الرّوائي في متن كتاب محمود المسعدي بالإشارة إلى أطوار علاقات أبي هريرة بأبي المدائن وظلمة وريحانة وأبي رغال، ورصد مظاهر اليأس التي كدّرت حياة تلك الشخصيّة الرّئيسيّة بعد فشل كلّ تجربة من تجاربها المعرفيّة، وتبيّن بواعث حرصها على معانقة الحقيقة المطلقة، والوقوف على ظروف تخلّصها من حيرتها بعد أن أنفقت سنوات من حياتها على دروب البحث.

ولمّا كانت الشخصيّات الروائيّة الرّئيسيّة متميّزة من شخصيّات النصوص السرديّة المنتمية إلى الأجناس الأدبيّة المجاورة للجنس الرّوائي بكثرة عددها وتشابك العلاقات الرابطة بينها وبين الشخصيّات الثانويّة، وكذلك بتنوّع العوامل المؤثّرة فيها وبماضيها الفاعل في حاضرها ومستقبلها، فإنّ اتّسام الشخصيّات الرّئيسيّة في كتاب "حدّث أبو هريرة قال" بتلك السمات نفسها يثبت أنّه مثّل خصيصة أخرى من خصائص الجنس الرّوائي الأساسيّة. فقد دلّت الأحداث السرديّة على الظروف التي جمعت بين أبي هريرة وأبي المدائن من ناحية وبين ريحانة وأبي هريرة من ناحية أخرى، وأوقفتنا على العوامل المتحكّمة في سلوكهم جميعا، وكشفت عن علاقتهم بالشخصيّات الثانويّة ودلّتنا على الأسباب التي حدّدت مصير كلّ واحد منهم، ممّا دعّم نسبتهم إلى الشخصيات الرّئيسيّة التي تحتفل بها الرّوايات.

ومن أجل كلّ هذا اتّسعت الأطر الجغرافيّة التاريخيّة في كتاب "حدّث أبو هريرة قال"، وكثر عدد الشخصيّات المشاركة في أحداثه، وتشابكت حلقات الوحدات السرديّة فتعقّدت الحبكة، وتضخّم حجم النصّ تضخّما شفّ - مثلما أسلفنا - عن وجه من وجوه صلاته بطبقة النصوص المنتمية إلى الجنس الروائي. غير أنّ تعاضد تلك العناصر على تمثيل الجنس الروائي لا يحجب الاختلاف الشكلي الواضح بين نصّ المسعدي وسائر النصوص الروائيّة في الأدب العربي والآداب الأجنبيّة. ذلك أنّ المسعدي عارض أحاديث الأدب القديم بإنشاء وحدات سرديّة منفصل بعضها عن بعض انفصالا شكليّا، وأثبت أسانيدها وعناوينها الفرعيّة وفتحها على متناصّ غزير العناصر.

ومعارضة محمود المسعدي للون من ألوان التراث السردي العربي لا تنفي نسبة نصّ "حدّث أبو هريرة قال" إلى الجنس الرّوائي، إذا ما ثبت أنّ العناصر الأجناسيّة الرّئيسيّة الجامعة بين النصوص الرّوائيّة هي التي تحكّمت في تكوينه. ذلك أنّه لا يتسنّى لنا نسبة أيّ نصّ من النصوص السرديّة إلى طبقة النصوص الروائيّة إلاّ متى هيمنت عليه العناصر الأجناسيّة الرّوائيّة هيمنة نوعيّة لا هيمنة كمّيّة، ونظرنا إليه في كليّته من دون أن نأخذ بعين الاعتبار جوانبه الجزئيّة. أمّا إذا اعتمدنا المحتويات السرديّة التي تضمّنتها النصوص الروائيّة والتفتنا إلى شبكات عناصرها الشكليّة الجزئيّة، فإنّ ذلك يوقفنا بالضرورة على مظاهر تنافرها التي حيّرت بعض الدّارسين وحملتهم على الإقرار بعجزهم عن تعريف الرواية وضبط حدود جنسها الأدبي.

ولا جدال في أنّ الرّوائيين الذين خضعوا

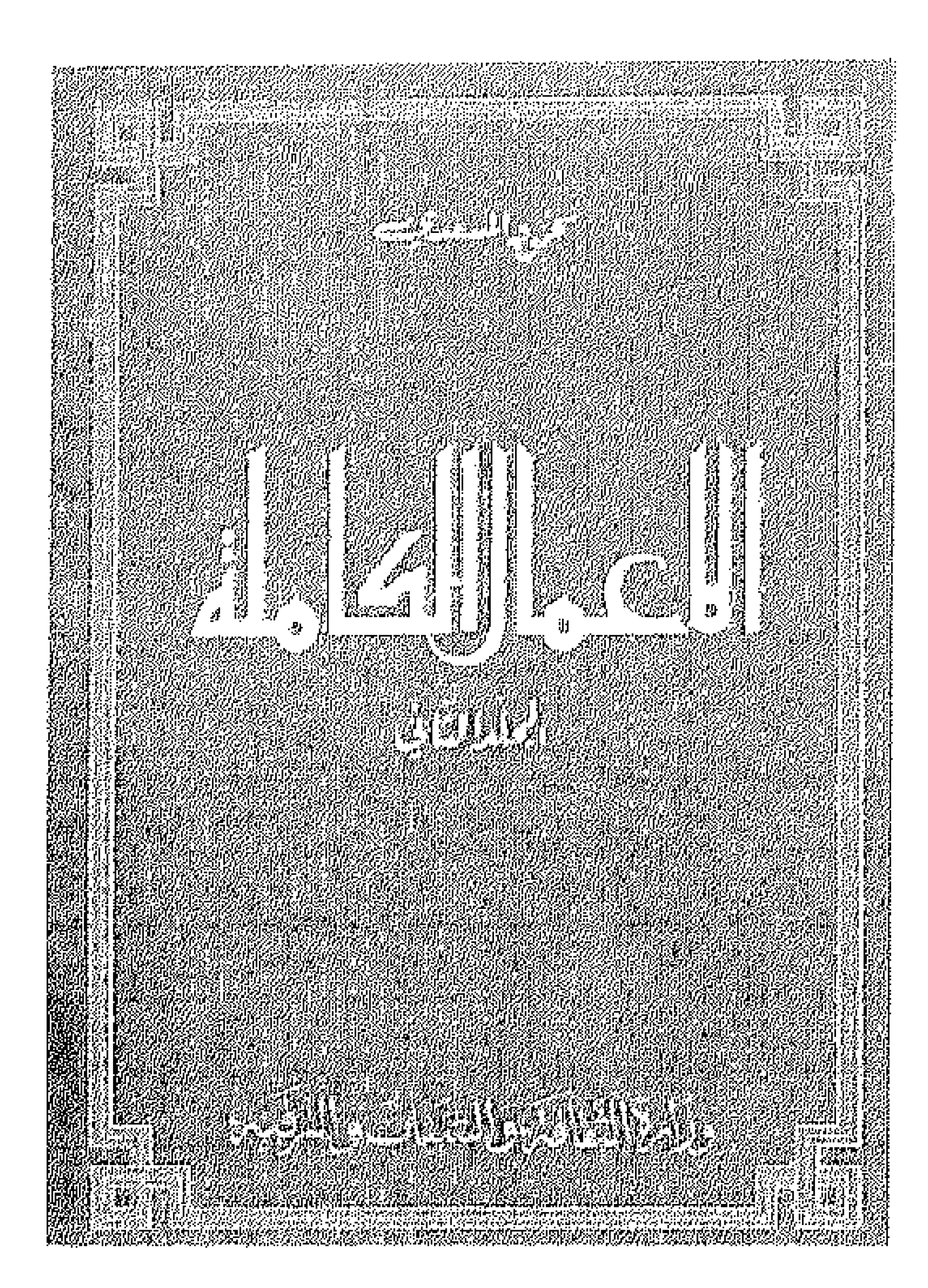
لمختلف العناصر المؤسسة للجنس الرّوائي خضوعا مطلقا وحرصوا على الوفاء لها وامتنعوا عن اختراق حدودها لم ينشئوا سوى روايات باهتة القيمة. أمّا الرّوائيّون المجيدون، فإنّهم خضعوا للجنس الرّوائي على ما هو عليه، ووسّعوا حدوده في الآن نفسه بتوظيف بعض خصائص الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، واستعمال تقنيّات الفنون الجميلة ففتحوا بذلك منفذا إلى تجديد الكتابة الرّوائيّة والخروج بها عن المسلك الكلاسيكي الذي تشبّث أصحابه بالجنس الرّوائي الصافي. ومن هنا نزعم أنّ نهوض كتاب "حدّث أبو هريرة قال" في مستوى العمق على الأركان الروائيّة الرئيسيّة وتلوّنه في مستوى السطح بلون فنيّات التراث السردي العربي يشف من ناحية عن تميّزه من أنماط الرّواية السائدة في الأدب العربي الحديث والمعاصر ومن أنماط أجناس التراث السردي العربي في الآن نفسه، ويدلاّن من ناحية أخرى على تعقّد أجناسيّته.

ولهذا، فإنّه لا يجوز لنا إنماء ذلك الكتاب إلى أحاديث الأدب العربي القديم وأخباره إلاّ بعد اختبار ميثاق المعارضة بفحص العناصر الدّالّة على اتّصاله بالتراث السردي العربي، وضبط علاقاته بالعناصر الرّوائيّة التي هيمنت على بنية ذلك المتن السردي برمّته.

معارضة الأحاديث والأخبار :

إنّ ميثاق المعارضة الذي تضمّنته عتبات "حدّث أبو هريرة قال" يشي بأنّ محمود المسعدي استخلص من مدوّنة سرديّة تراثيّة لغتها المخصوصة واتّخذها منوال محاكاة ليلوّن نصّه السردي ببعض ألوانها، أو ليدرجه في جنسها الأدبي. ولمّا كان ذلك الكتاب مبنيّا على شكل سلسلة من الأحاديث بأسانيدها ومنفتحا - في الآن نفسه - على متناصّ تراثيّ متنوّع، فإنّ ذلك يظهر أنّ المعارضة وطّدت صلته بمدوّنة تراثيّة غزيرة العناصر، ووسمته ببعض سماتها الأسلوبيّة، وجذّرته في محلّيته تجذيرا دلّ على أنّ محمود المسعدي قد صنع لنفسه - حسب قول محمد اليعلاوي - "أسلوبا يأخذ من القدماء ولطف المحدثين ويضيف إليهما شيئا خاصّا به لا نعلمه إلاّ له: وهو ما قد نسمّيه بالكتابة المسعديّة".

ومع هذا، فإنّ صور الرّواة في أسانيد تلك الأحاديث وبنية متونها ومحتوياتها السرديّة تكشف عن أنّ أضرب المعارضة لم تفض إلى نهوض كتاب "حدّث أبو هريرة قال" على



العناصر الأجناسيّة الرّئيسيّة التي تنهض عليها مدوّنة أخبار الأدب العربي القديم. فقد اشتمل ذلك الكتاب على اثنين وعشرين حديثا روتها شخصيّات خياليّة شارك بعضها في الأحداث وظلّ بعضها الآخر غريبا عنها، ممّا يثبت أنّ الرّاوي الحقيقي لجميع تلك الأحاديث راو مضمر أنشأ أولئك الرواة إنشاء، مثلما أنشأ جميع الشخصيّات المشاركة في الأحداث، وأجرى على ألسنتها ما شاء من أقوال ونسب إليها ما شاء من أفعال لينفّذ برنامجا سرديّا مخصوصا. وليس ذلك الراوي إلاّ دورا تقمّصه محمود المسعدي نفسه على غرار جميع الرّوائيين.

إنّ احتفال كتاب "حدّث أبو هريرة قال" بأحداث وشخصيّات خياليّة قد أدرجه في حقل الحكي التخييلي، وجرّده بالتالي من أهمّ العناصر الأساسيّة التي تجمع بين النصوص المنخرطة في مدوّنة الأخبار الأدبيّة التراثيّة، بما أنّ الغالب على تلك الأخبار "أنّ الذي ينقلها إلينا غير الذي ينشئها أو هكذا يقال لنا على الأقلّ". وخاصّة لأنّ أولئك النقلة يؤكّدون أنّهم يتحمّلون تلك النصوص "سماعا أو إجازة أو مكاتبة أو قراءة أو وجادة أو بغيرها من الوسائل" ليظهروا أنّ دورهم ينحصر "في أدائها إلينا على الصورة التي وافتهم بها".

والناظر في بنية أحاديث المسعدي يلاحظ أنّها انفصلت شكليّا بعضها عن بعض وترابطت مضمونيّا وحدثيّا ترابطا مكّنها من رصد مسيرة حياة أبي هريرة بالوقوف على منطلقات تجاربه الوجوديّة ونهاياتها، وتصوير الظّروف التي جمعته ببقيّة الشخصيّات الرّئيسيّة والثانويّة، وتحديد العوامل التي دفعته إلى الانفصال عنها، والكشف عن سبيل نجاته من الضلال بعد أن خاض تجربة الحسّ وتجربة العلّة والتجربة الاجتماعيّة والتجربة الدينيّة. في حين "أنّ الأخبار تنزع من حيث بنيتها إلى البساطة، إذ هي في أكثر الأحيان كلام ينقل كلاما. لذلك كان حظّ الأخبار المركّبة ضئيلا".

إنّ الخصائص التي أشرنا إليها كافية في تقديرنا لإثبات أنّ الجوانب الشكليّة المتمثّلة في إقامة تلك الأحاديث على أسانيد ومتون منفصلة ظاهريّا بعضها عن بعض، وتنويع أسماء رواتها ومزج النثر بالشعر ومعارضة أسلوب القرآن قد أسهمت في ربط كتاب "حدّث أبو هريرة قال" بالتراث السردي العربي، من دون أن تسفر عن إدراجه في طبقة النصوص التي تضمّ أخبار الأدب العربي القديم. ورغم هذا، فإنّ إعراض محمود المسعدي عن إقامة نصّه السردي على الأركان الرّئيسيّة التي تنهض عليها طبقة النصوص المنخرطة في جنس الخبر الأدبي التراثي قد غذّت ذلك النصّ بكثافة أجناسيّة أبانت عن خصوصيته.

ومن هنا يتّضح لنا أنّ كتاب "حدّث أبو هريرة قال" قد مثّل خصائص الجنس الرّوائي تمثيلا أبان عن أنّه خضع في مستوى العمق لنظام التمثيل الأجناسي ليندرج في حقل الرّواية، وتلوّن في مستوى السطح بألوان التراث السردي العربي ليحوّل ذلك الجنس الأدبي الدخيل على الأدب العربي الحديث بطريقة تظهر حرص كاتبه على تأصيله في تراثه.

تحويل الجنس الرّوائي :

إنّ آفاق انتظار بعض الرّوائيين المبتدئين أو ضعيفي المواهب السرديّة قد تتسبب في دفعهم إلى التشبّث بالأركان الرّئيسيّة التي تقوم عليها طبقة النصوص الرّوائيّة لإظهار تمكّنهم من النسج على منوالها، في حين أنّ جلّ الروايات تشفّ عن قدرة أصحابها على التوفيق بين تمثيل الجنس الرّوائي وتحويله، نظرا إلى أنّ "المكوّن الأجناسي لنصّ ما، لا يكون أبدا (باستثناء حالات نادرة) مجرّد نظير للنموذج الأجناسي المكوّن بواسطة النصوص (المفترض أنّها سابقة) التي ينتمي النصّ إلى سلالتها". بل إنّ نظام التحويل الأجناسي هو الذي يترجم عن تمكّن الرّوائيين الأعلام من توظيف الأجناس المجاورة للجنس الرّوائي أو القصصيّة عنه، والتوسّل بتقنيّات قسم مهم من الفنون الجميلة لبلورة قضاياهم وإبراز قدرتهم على تجديد الفنّ الرّوائي وفتح آفاقه.

ومن أجل هذا، فإنّنا نعتبر أنّ الأمارات الأجناسيّة الدّالّة على تلوّن كتاب "حدّث أبو هريرة قال" ببعض ألوان الأحاديث والأخبار الأدبيّة قد اضطلعت بوظائف مصاحبة للوظائف التي اضطلعت بها العناصر الأجناسيّة الروائيّة وترجمت عن خضوع ذلك النصّ لنظام التحويل الأجناسي. فقيام الأحاديث على أسانيد ومتون، وانفتاحها على متناصّ تراثيّ، وانفصالها بعضها عن بعض توهم بنسبتها إلى التراث السردي العربي. والحال أنّ محمود المسعدي طوّع تلك العناصر للنهوض بأبرز الوظائف التي تنهض بها فنيّات القصّ الغربي. ذلك أنّه توسّل بها ليسبر نفسيّات بعض شخصيّات عالمه السردي الخيالي ويكشف عن أحاديثها الباطنيّة ويجذّرها في بيئتها ويخلّص السرد من رتابة النظام الزمني التعاقبي ويفتحه على أصوات عديدة.

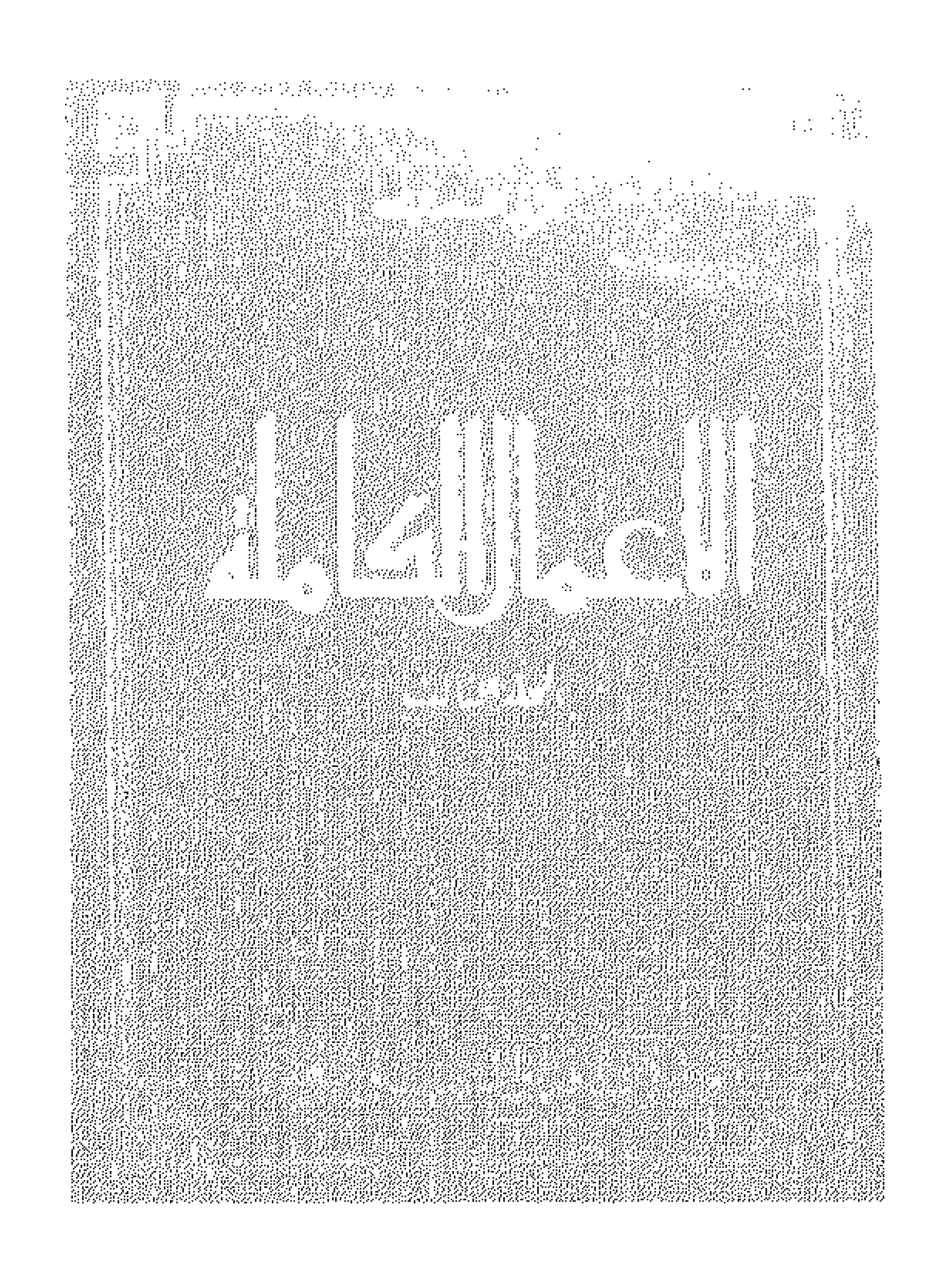
فقد أنشأ المسعدي أشعارا ونسبها إلى شخصيّات خياليّة ليستعيض بالشعر عن بعض أدوات القصّ الحديثة ويجذّر كتابه في التراث السردي العربي في الآن نفسه. من ذلك أنّه كشف عن خوالج أبي هريرة، وبرّر تغيّر موقفه من تجربة الحسّ بذكر أنّه قال لريحانة في موقف حواري: أتعلمين "أنّه في بعض أحياني:

تراكضُ لدى قلبي خيول كرؤى السّحر
يُدوّي عصفُها الدنيا ويذرو جبل الصخر
فيشتدّ على روحي جموح في دمي يجري
أمرُّ من ضنى الحبّ وأدهى من عنا الصبر"

وبواسطة الشّعر أعرب الراوي المضمر عن فشل العقل والروح في تخليص أبي هريرة من حيرته، ودلّ على أسباب ميله إلى خوض التجربة الاجتماعيّة، ثمّ صوّر استعداده للفناء في المطلق وفرحه بالاهتداء إلى نبع الحقيقة.

وقد تضمّن "حديث الطين" متناصّا قرآنيّا أبان عن أنّ أبا هريرة تقمّص شخصيّة الإنسان الأقوى ليختبر الفكرة الرّئيسيّة التي بلورها نيتشه في كتاباته الفلسفيّة. ذلك أنّ الراوي المضمر أشار إلى أنّ أبا هريرة رأى في منامه قوما "يعجنون طينا ويجعلون الحجر على الحجر فيشدّون به فيتّخذون صروحا"، ثمّ سمع مرتّلا "يتلو بقراءة حمزة:

يا أيها الملأ ما علمت لكم من إله غيري. فأوقد لي يا هامان على الطين فاجعل لي صرحا لعلّي أطّلع إلى إله موسى. وإنّي لأظنّه



من الكاذبين". وإثر ذلك ذكر الرّاوي أنّ أبا هريرة قام إلى أحياء العرب وبقي فيهم سنتين، رغم إقراره بحماقة تلك الرؤيا وغرورها.

أمّا ترتيب الأحاديث فقد دلّ على أنّ الراوي المضمر أعرض عن إخضاع الوحدات السرديّة لنظام زمني تعاقبي، حرصا منه على بثّ التوتّر في حركة السرد وضبط العوامل الفاعلة في مواقف الشخصيّات الخياليّة. من ذلك أنّه أسند "حديث المزح والجدّ" إلى رجل من الأنمار، وصوّر على لسانه جمال ريحانة وفتنتها ومجونها قبل اتّصالها بأبي هريرة ليبرّر تعلّقه بها في طور التجربة الحسيّة. ثمّ رصد على لسان ذلك الراوي نفسه حالة تلك المرأة خلال فترة شيخوختها ليبرز عمق تأثّرها بأبي هريرة، ويدلّ على مصيره قبل انفتاح متن الكتاب عن تلك العلاقة. فقد ختم الرّاوي الظاهر ذلك الحديث بقوله: "ثمّ طواني الدّهر وذهب أترابي في الحيّ ممّن يعرفون ريحانة جميعا. وإنّا انتجعنا قِبَلَ نجد. فنزلت بنا امرأة فأضافها بعض الحيّ فسألت عنها فقالوا: إنّها تقول إنّ اسمها ريحانة. فأمرت أن تأتيني فجاءت. فكانت هي والله. وكانت من حيّ إلى حيّ لا تسكن عن الترحال. تحدّث عن أبي هريرة ولا تبكي. وتقول: لقد جمدت عيني. وهي يومئذ قد ضرب الشيب في شعرها وذهب حسنها إلاّ نورا منه في العين وأصابت وجهها الأخاديد".

ورغم أنّ "حديث الوضع أيضا" قد ورد ضمن الأحاديث المتعلّقة بتجربة العلّة التي جرت أطوارها قبل التجربة الاجتماعيّة وتجربة الغيبة، فإنّ أبا هريرة رواه "في آخر عهده بالدنيا" ليشير على أسباب انقطاعه عن ريحانة ويصوّر تأثيرها العميق في حياته. ولئن ضمّ محمود المسعدي "حديث الهول" إلى الأحاديث المتّصلة بالتجربة المعرفيّة الأخيرة التي خاضها أبو هريرة، فإنّ محتواه السردي كشف عن موقفه من الموت عندما كان في فجر شبابه ليؤكّد انشغاله بمسألة الغيب ويظهر تميّزه من جميع رفاقه.

ولمّا كان الرّاوي المضمر هو الذي أنشأ شخصيّات الأحاديث ورواتها، فإنّ اضطلاع مجموعة من تلك الشخصيّات الخياليّة وعلى رأسها أبو المدائن وريحانة وأبو هريرة بالأدوار التقليديّة التي يضطلع بها الرّواة المضمرون قد عدّد الأصوات في عالم "حدّث أبو هريرة قال" الخيالي، وأكسبه طرافة لا عهد للرواية العربيّة بها في فترة تحرير ذلك الكتاب.

ولهذا، فإنّ ذهابنا إلى أنّ كتاب "حدّث أبو هريرة قال" ينتمي إلى الجنس الروائي لا يعني أنّنا نحدّد بذلك جميع مستوياته الشكليّة والأسلوبيّة والدّلاليّة، وإنّما يعني أنّه مثّل العناصر الأساسيّة المشتركة بين طبقة النصوص الروائيّة، وحمل عناصر الأجناس الأخرى على الاضطلاع بوظائف مصاحبة لوظائف العناصر الروائيّة المؤسّسة، بما أنّ تحديد الجنس الأدبي لنصّ من النصوص ينطلق من اعتباره عملا تواصليّا شاملا أو وحدة سرديّة كبرى بقطع النظر عن عناصره الشكليّة الفرعيّة.

■■■

إنّ وقوفنا على بعض علاقات التعالي النصي المشكّلة لموضوع الشعرية قد كشف لنا عن النظم الأجناسية التي تحكّمت في كتاب "حدث أبو هريرة قال"، ودلّنا على كثافته الأجناسية وثرائه الدلالي، وأثبت لنا أنّ محمود المسعدي قد مثّل الجنس الروائي وحوّله في الآن نفسه بتجذير ذلك الكتاب في التراث السردي العربي.

ولا غرابة في أن تتنافر نتائجنا مع بنود المواثيق الأجناسية التي تضمّنتها عتبات "حدث أبو هريرة قال"، أو تختلف عن مواقف أولئك الذين صنّفوا ذلك الكتاب، نظرا إلى أنّ تغيّر سياقات التلقي وتباين آفاق انتظار القرّاء وتنوّع معايير التصنيف كثيرا ما تقود الدارسين إلى الطعن في بعض المواثيق الأجناسية التي يعقدها منشئو النّصوص السردية مع قرّائهم، وتفضي إلى تغيير التصنيفات الأجناسية. ولنا في اختلاف وجهات نظر رواة الأساطير والخرافات والكرامات عن وجهات نظر علماء

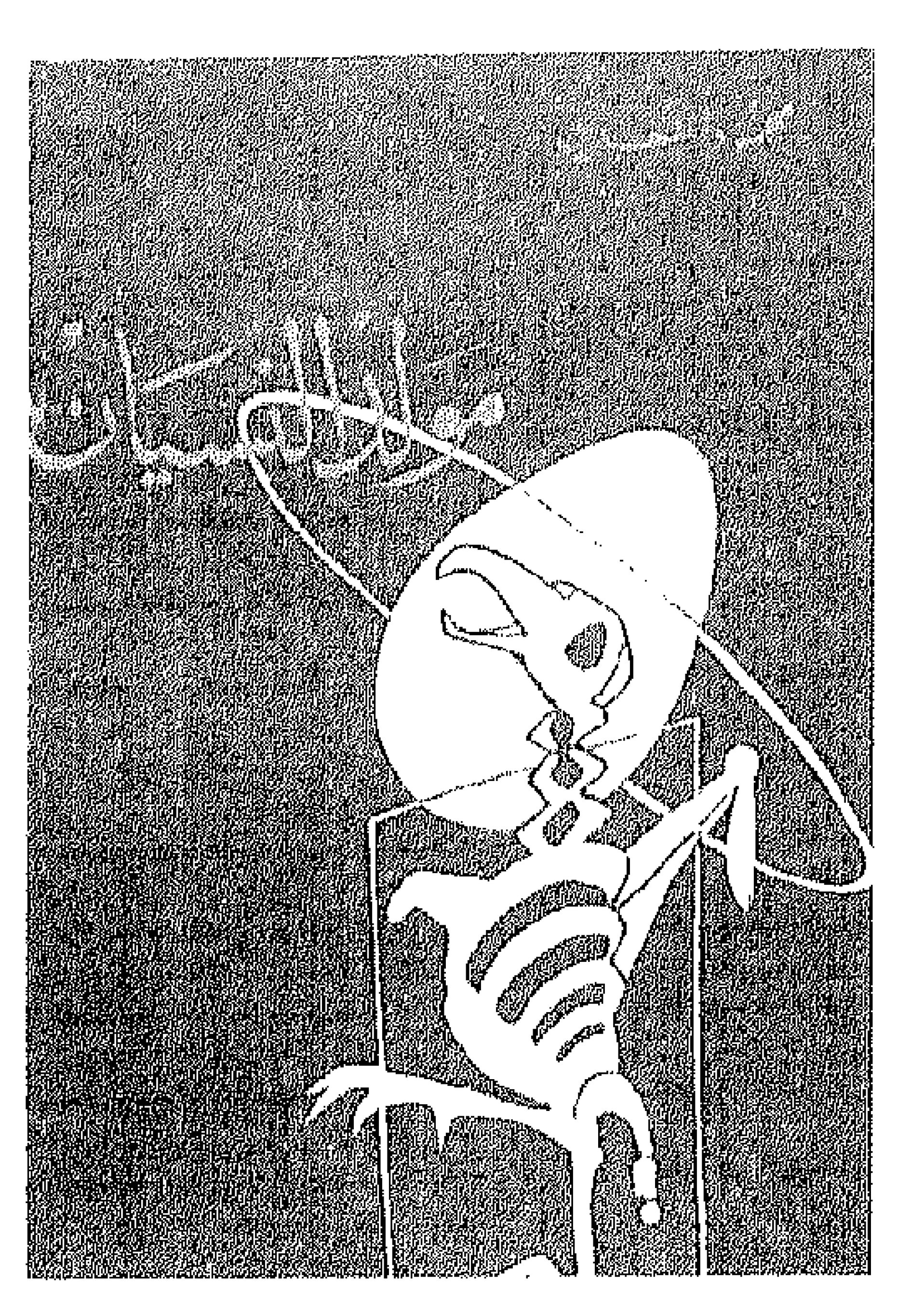
الأنثروبولوجيا وأعلام السرديّة والشعرية أدلّة واضحة على انتشار تلك الظاهرة.

وليس من شكّ في أنّ تفرّع نزعة التجريب وتبلور مسألة تأصيل الرّواية العربية واتّساع حقول البحوث الشعرية منذ سبعينيات القرن العشرين قد أضفت على قضيّة الأجناس الأدبية أهمّية لا عهد لمحمود المسعدي بها عندما أنشأ كتاب "حدّث أبو هريرة قال" أو عندما تحدّث عن خصائصه. وكان ذلك من الأسباب التي جعلته يعتبر التصنيفات الأجناسية عملية شكلية منقطعة الصّلة بصميم آثاره، ولا يكترث بالفروق بين مذاهب الأدب لأنّها لا تكون في تقديره "إلاّ فروعا لشجرة واحدة أو جداول لنهر واحد. والشجرة - أو النهر - هي الإنسانيّة"، رغم تعقّد تلك المذاهب واختلافها بعضها عن بعض وتأثيرها الواضح في مضامين الآثار الأدبيّة وتقنياتها.

ومن أجل هذا، فإنّنا نقدّر أنّ ميل محمود المسعدي إلى التقليل من شأن الأجناس والاتجاهات الأدبيّة ونفي الفروق الجوهريّة بينها يهدف بالأساس إلى لفت انتباه القرّاء إلى تعلّق آثاره بالرّوح الإنسانيّة، على غرار الأدب الغربي والأدب اليوناني، نظرا إلى إيمانه بأنّ "أحسن تعريف للأدب باعتبار جماع وظيفته هو أنّه العبارة الشّاملة عن الإنسان في كليّة حياته الباطنة: أي في حياته الفكريّة، في حياته الخياليّة، في حياته التصوّريّة، في حياته الشعوريّة، في حياته العاطفيّة". ومن ثمّ أعرض محمود المسعدي عن الفروق الأجناسيّة بين كتبه الثلاثة الموسومة بـ"السد" و"حدّث أبو هريرة قال" و"مولد النسيان"، وأكّد اتّحادها في النهوض بالوظيفة الرّئيسيّة التي ينهض بها - في تقديره - كلّ أدب حيّ.

وهكذا وسم محمود المسعدي نصّ "حدّث أبو هريرة قال" في مستوى السطح بسمات أخبار الأدب العربي القديم، وأقامه في مستوى العمق على أركان الجنس الروائي، ثمّ نفى انتماءه إلى جنس الخبر، وأعرض عن ذكر صلته بالرواية ليؤكّد أنّ قيمته تكمن في اتّصال محتواه السردي بالرّوح الإنسانيّة. ومن هنا أثّر في قرّاء ذلك الكتاب وتسبّب في تنشيط آفاق انتظار مختلفة فتنوّعت - من جرّاء ذلك - مشارب مصنّفيه تنوّعا دالاّ على ثراء مستوياته الشكليّة والدلاليّة وتعقّد صلته بمسألة الأجناس الأدبيّة.

والحقّ أنّه لا يتسنّى لنا تقويم المسلك الذي سلكه كتاب "حدّث أبو هريرة قال" بمعزل عن منظومتي الأجناس السردية السائدتين في



فترة تأليفه: أي في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين. فخلال تلك السنوات سلك السرد العربي مسلكين متوازيين تأثّرا بالصّراع بين المقلّدين والمجدّدين. وقد تمثّل المسلك الأوّل في النزوع إلى إحياء التراث السردي العربي وخاصّة منه المقامات والأحاديث الأدبيّة. أمّا المسلك الثاني فقد أبان عن انسياق القصّاصين العرب إلى محاكاة الأجناس الأدبيّة الغربيّة وخاصّة منها القصّة القصيرة والأقصوصة والرواية، وتلوينها بألوان المذاهب الفكريّة التي تلوّن بها الأدب السردي في الغرب. وقد تسارع نسق التيّار الثاني بسبب إفراط النقّاد العرب المحدثين في دعم مساره بالإشارة إلى أنّه لا سبيل إلى رقيّ الأدب العربي الحديث إلاّ بانفتاحه على تلك الأجناس السرديّة الغربيّة التي استحالت - حسب قولهم - إلى معيار به يقيس الغربيّون درجة ارتقاء أدبهم.

وفي ضوء هذا، يتّضح أنّ كتاب "حدّث أبو هريرة قال" يقع في منطقة متاخمة لتينك المنظومتين السرديتين، إذ أنّ محمود المسعدي أعرض عن تيّار إحياء التراث السردي العربي الشائع في عصره، لأنّ ذلك التيّار يجسّم مظهرا من مظاهر التقليد العقيمة التي ثار عليها ونبذها نبذا. ورغم أنّه اطّلع على فنون السرد الغربي ونوّه ببعض أعلامه، فإنّه رفض الانضمام إلى قافلة الأدباء العرب الذين ألّفوا روايات باللغة العربيّة محاكية في اتّجاهاتها الأدبيّة وتقنيّاتها السرديّة للرواية الغربيّة، لأنّ تلك النزعة - أيضا - تمثّل في نظره وجها من وجوه التقليد ولا تبرز خصوصية الأدب العربي. وقد بلور موقفه من ذينك التيّارين بقوله: "إنّنا لا نزال متشبثين بطريقتين كلتاهما خاطئة فاشلة: إحداهما طريقة الرجعة إلى الوراء والالتجاء إلى الماضي الجامد اليابس، وثانيتهما طريقة الاندماج في الغير والاكتساء بالمستعار من لباسه والتنفّس بأنفاسه والحياة عالة عليه كحياة طفيليّات النبات. وفي كلتا الحالتين تعطيل للكيان الذّاتي ومنع للحضرة في التاريخ".

إنّ نظرة محمود المسعدي إلى مسالك السرد العربي في عصره قد أثّرت - حسب رأينا - في تشكيل نصّ "حدّث أبو هريرة قال" على النحو الذي أشرنا إليه، وقادته بعد ذلك إلى نفي انتمائه إلى جنس الخبر الأدبي وجنس الرواية الدخيل على الأدب العربي، لأنّ ذلك قد يحمل القرّاء على ضمّه إلى منظومة من المنظومتين اللتين عبّر عن نفوره منهما.

ولمّا كانت رؤية محمود المسعدي متولّدة من رصده العميق لواقع السرد العربي الحديث، فإنّها نأت به عن التقليد وهدته إلى فتح مسلك إبداعي أصيل، رغم أنّ نزعة توظيف التراث السردي لتأصيل الرواية العربيّة وإظهار قدرة روّادها على تحقيق إضافة نوعيّة إلى أنماط الرواية السائدة في الآداب الأجنبيّة لم تتبلور خلال النصف الأوّل من القرن العشرين. ولولا ضياع مخطوط ذلك الكتاب طوال عدّة سنين لكان له دور حاسم في صرف الرّوائيين العرب عن محاكاة الرّواية الغربيّة، وإيقافهم على أهمّية تجذير رواياتهم في محلّيتها منذ فترة الأربعينيات، أو توجيههم إلى البحث عن الأساليب الكفيلة بإظهار خصوصيات أدبهم، قبل أن تزلزل هزيمة حزيران كيانهم، وتحملهم على الانشغال بتغيير أساليبهم في الكتابة، وتقنع طائفة منهم بضرورة تأصيل رواياتهم.

وهكذا خلّص محمود المسعدي رواية "حدّث أبو هريرة قال" من قيود التقليد التي كبّلت السرد العربي في عصره، وفتح لها مسلكا إبداعيّا بكرا برهن على أصالتها، وعضد الرؤية العميقة التي أعرب عنها بقوله: "الأصالة هي أن تقيم الدليل على أنّك قادر على إضافة حلقة جديدة قيّمة طريفة لسابق حلقات ثقافتك وحضارتك، وعلى أنّ عبقريّتك أو عبقريّة أمّتك لا تزال قادرة على إنجاب غزالي حديث أو ابن خلدون جديد يفتح فتحا علميّا آخر، أو شعراء محدثين يستنبطون أنغاما شعريّة جديدة كالذين استنبطوا قبلهم الموشّحات ولا يكتفون بنقل طريقة الشعر الحرّ عن الغير".

الشاعر حين يعيد إنتاج الأسطورة

علي جعفر العلاق

الاستعارة بوصفها أسطورة مكثفة:

تشتبك هذه القصيدة الغائمة❖ مع الاسطورة منذ البداية، بل منذ عنوانها تحديداً. إنها تضج بالجو الاسطوري، وتمتلئ حتى حافاتها الاخيرة برائحة المخلوقات، والأحداث الخارقة، التي انتزعت، مخلوقات واحداثاً، من كياناتها المادية، اي اننا لا نجد أياً منها طافياً على سطح النص. وبقدر ما يبدو ماء اللغة، في هذه القصيدة، صافياً ومتجانساً فإن أعماقه البعيدة تحتشد بأثر الأسطورة احتشاداً شديد الجاذبية. غير أن هذا الأثر مبثوث، ومتباعد، لكنه، وفي الوقت ذاته، شديد الانجذاب الى بعضه بعضاً إلى درجة عجيبة.

إن القصيدة تندفع الينا، كمتلقين، بشحنتها المجازية الكاسحة دونما مقدمات أو تمهيد، حتى نحس وكأننا، ونحن في غمرة هذه القصيدة الملبدة بالغيم والعذاب، تحت وابل كثيف من اللغة المحتدمة. ووسط هذا التدافع المجازي لهذا النص ينتعش فينا احساس خاص، يبدأ غامضاً في البداية، ثم يندفع الى دائرة صغيرة من الغبش المشوش، تماماً كرائحة الفجر الأولى، وهي تختلط بالحقول الرطبة.

ومع تقدمنا في قراءة النص، أو رجوعنا مراراً الى بداياته، يبتدئ نشاط من نوع مختلف يخرج بنا، تدريجياً، من ماء اللغة المفعم بالليل والنداءات والكمائن، إلى حافة صلبة نستند اليها. عند هذه النقطة يبدأ ذوبان الليل، ليل النص، وتظهر مخبآته، تماماً كغزلان البراري: جلية لكنها نائية، وغامضة لكنها مرئية. إن النشوة التي يثيرها فينا هذا الانثيال المجازي اللاذع يضعنا، وجهاً لوجه، أمام خبرة مميزة وغير قابلة للتكرار الا مع نصوص تحظى بما حظيت به (أنشودة المطر) من براعة، كما سنبين في مقاطع مقبلة من هذا البحث.

ان هذا النص، بلغته المتأججة، يعود بنا دون ان نعي ربما، الى ذلك الخط المرهف الذي يبدأ منه الشعر، والذي تمثل بتلك العلاقة المبهمة والحاسمة في الوقت ذاته بين اللغة المكثفة والاسطورة. فمن ذلك الالتحام، الحي، والحميم، والعصي على التفسير ومن تفجر النفس بالنداءات الوحشية واختناق الجسد بتشبيهاته واوهامه وبدائيته، بدأ اشتباك الاسطورة باللغة، هذا الاشتباك الذي جعل منهما معاً، لغة جسدية وتخيلية تتضح بكل ما هو خارق وغامض وفوق بشري. وقد ظلت هذه اللغة، منذ صباها الأول وحتى الآن، سلسة حيناً ومخادعة حيناً آخر، ومنكفئة على ذاتها أحياناً أخرى. وكان ذلك جزءاً، وجزءاً مهماً ربما، من جاذبيتها الدائمة.

وانطلاقاً من ذلك فإن هذه القصيدة تحقق، فيما أرى، ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الخاصة أولاً. الأسطورة في هذه القصيدة، كما سنرى، ليست أحداثاً مكتملة، أو شخصيات واضحة الملامح. إن القصيدة تصنع اسطورتها الخاصة بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى؛ فالشاعر يخرج الاسطورة من نصها الاصلي ليدخلها في نصه هو: يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد انفسنا امام نص الاسطورة بل امام اسطورة النص. كما ان الشاعر يشحن قصيدته بمناخ اسطوري فريد يساعد على تأجيجه ذلك الوابل من الاستعارات المنهمرة، وهي تتلألأ بالإيحاءات، وتنفتح على القراءات المتعددة. بذلك تصبح الاستعارة، كما يقول رانفن، اسطورة مكثفة، مثلما ان الاسطورة استعارة موسعة. ولا يقف ارتباط الشعر بالأسطورة، لدى بعض النقاد، عند حدود اللغة. يرى برسكوت في كتابه (Poetry and Myth) ان الشعر ابن الاسطورة، وأنه ما يزال يحمل خصائصها حتى اليوم.

حيوية العنوان:

تطرح القصيدة أكثر من إشارة، تشدها الى الاسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد من المظاهر الأسطورية، بل تتجاوزها إلى مظاهر متعددة أخرى، منها ما ينتمي الى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الاسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وهج أسطوري.

يواجهنا العنوان بأولى هذه الإشارات (أنشودة + المطر)، فالمطر، هذا المعطى الطبيعي المفعم بالدلالات الرمزية الجمة لا يقف، في عنوان القصيدة، مقيداً بدلالة أحادية ضاغطة تحد من مدياته الإيحائية، أو توجهه في اتجاه دلالي واحد لا يقبل التعدد أو التشظي، بل يشتمل على فيض من الإيحاءات، أو الإيماءات المائية، الشفيفة.

والعنوان طافح بتوتر الاستعارة، إنه يؤنسن المطر ويدفع به إلى بدايات التصور الإنساني الذي كان يشحن عناصر الطبيعة بأحاسيس البشر وشهواتهم، ويجعل منها بفعل التفكير الأسطوري الأول، كائنات تفيض على حدودها بالحركة، والحلم، والعاطفة، وتتجاوز بفعل ذلك التفكير أيضاً، المحدودية والمنطق.

الأسطورة مخضبة بالدم دائماً، دم القرابين والأضاحي. كما أن الدم يرتبط بالمطر ارتباطاً عميقاً باعتبارهما جزءاً من شعائر الأسطورة أو طقوسها التي تحيط بها، وتتقصد من جسدها المكتنز بالرهبة، والجلال، والتخيل. فالدم، كما يشير جيمس فريزر، في (الغصن الذهبي)، وسيلة الإنسان البدائي، أو تميمته التي يستدرج بها المطر إلى حقوله القاحلة. وعندما يحتدم المشهد الابتهالي، ويتوتر، ويندى، تختلط الريح بالرقص، والدم بالصلوات حتى تذرف الأجساد عرقها المضيء على العشب، ويمتلئ الجو برائحة الغيم، والزغب، ويهطل المطر. ويكرس الدم في هذه القصيدة لقاءه بالمطر، في أكثر من مفصل أو مشهد، أو حركة.

عنوان القصيدة، كما أشرنا في البداية، أحد المحفزات المهمة لرصيدنا الخفي من الذكريات وأنماط التداعي. إن كلمة الأنشودة، على سبيل المثال، لا يمكن التغافل عما تكتظ به من إيماء عميق الى البدايات الأولى للأشياء والعواطف والأفكار. إنها صلة الجسد، في رفيفه الصوتي المنتشي، أو الخائف، أو المندفع باتجاه الطبيعة أو البشر، في اتجاه الموت أو الحياة. والأنشودة، أيضاً، عميقة الارتباط بالشعر وتلقيه، حين كان الشعر إبداعاً حسياً صرفاً، ينهمر به الجسد المحتدم باللذة أو الألم أو الطمع من خلال الانثيال الشفاهي والإيماء الجسدي المؤثر.

وهكذا تمتزج الأنشودة بالجسد، في حضورهما الحار، وهما يتفجران برغباتهما البدائية الأولى، وحنينهما الوحشي الى المطلق، والطبيعة، واللانهائي.

الملاحظ ان في عنوان القصيدة التحاماً قلقاً بين عنصرين لا تجانس بينهما. كما ان شكل الاضافة الذي اتخذه هذان العنصران لم يكبح ما بينهما من تعارض، أو تنافر: التأنيث والتذكير، المسموع والمرئي، الأرضي والسماوي، البشري والطبيعي، الايدلوجي والاسطوري، الصعود والنزول. أي أن التعارض بينهما ظل كثيفاً وبالغ القوة.

يشتمل العنوان، من خلال ثنائية المضاف والمضاف اليه على طاقة تفجيرية داخلية غزيرة، فهو مشحون بالتضاد: يتصل عبر التركيب وينفصل من خلال الدلالة، وبذلك، فإن هذا العنوان يمهد،

ومنذ البداية، لبنية نصية تعتمد حركة من الأرجحة المستمرة بين الثنائيات التي تحكم القصيدة من المطلع وحتى الخاتمة.

والقصيدة، بهذا المنطق، لا تتجه صوب غرضها في خط مستقيم، بل تسعى إلى إنجازه من خلال نموها الحافل بالكثير من التعثر والإحباط، والمفاجآت المخيبة التي تشكل حيوية النص، وعناصر تأثيره. وهكذا فإن منطق العنوان، القائم على التوتر، يهيئنا لتلقي النص عبر هذا المنطق ذاته: أعني التضاد، والتوتر، والتخييب الذي يهيمن على نسيج النص ودلالته، على حد سواء، دون أن يحسم هذا التوتر بطريقة باترة حتى نهاية النص.

الزمن الأسطوري:

لا بد من الإشارة إلى ظاهرة لم يلتفت إليها، على حد علمي، أحد من دارسي هذه القصيدة السيابية الرفيعة. فهي، زمنياً، نص ليلي بامتياز: تتشكل من لغة ليلية وارفة، ويخيم عليها، من مفتتحها حتى النهاية ليل كثيف، ومساءات تتثاءب، وأقمار مطفأة، ورحيل في الظلمة، وضباب من الأسى، وغيوم تنتحب، ونوم يبلله هذيان الأطفال. وليس هناك من اشارة، أو صورة أو مشهد ناري واحد، فالقصيدة تتجنب مشهد النهار أو أياً من مسمياته، أو أجزائه، أو تفاصيله.

ويدو أن أحداث القصيدة كلها، تدور في زمن ليلي خانق: إنه زمن الطلق واختمار التحولات والتأمل والذكرى، زمن الأحلام والكوابيس والحيرة والمفاجآت، وهو زمن التحديق في آبار الروح، وإيقاظ خزين الذاكرة. أما النهار فهو وجهة القصيدة أو هدف حركتها، وهو وهدف، كما نرى صعب، ومشوش الى حد كبير. وقد جاءت صور القصيدة غائمة، يحف بها الليل، والغبش والأقمار الآفلة.

يبدأ زمن النص بالسحر، ثم تتشكل حركاته من مجموعة من الاندفاعات الاسترجاعية التي يتم، من خلالها العودة مراراً الى بدايات الليل وتعرجاته، حيث ترقد هناك أجزاء من الواقع وأمشاج من الأساطير والأزمنة المبعثرة.

لنتأمل مفتتح القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

السحر، هنا، ليس خصلة منزوعة من شجرة الزمن، بل هو، بطبيعته، زمن أسطوري. انه العش المعتم للأساطير: نقطة تجمعها، ومنطلق حركتها في البدايات الأولى وقد خالطها الوهم، والعتمة، والتخيلات المريعة. كما أن كلمة السحر، مجتمع لإيحاءات جمة، وتشظيات تأويلية غزيرة. انها تنتسب، بقوة اضافية اخرى، الى زمن الرقي، وايحاء السحر عبر الكلمة والمحاكاة وهذا ما تفعله القصيدة من خلال محاكاتها لحركة المطر: هطوله، وتموجات إيقاعه، وما يبعثه في النفس والجسد من بهجة يخالطها الأسى والحنين غالباً. وللكلمة قشرة دلالية أخرى حين تتعلق بالفتنة والجمال الذي يفتك باللب، ويخرج بالبشر من الرصانة الى الذهول الذي يشبه الغياب في ماء النوم أو ماء الدهشة.

وهكذا يحتشد البيت الأول بكل هذا الثراء بفعل هذه الكلمة الزمانية الظليلة، التي يمتزج فيها آخر الليل بأول الفجر، في دبيب لوني عصي على الوصف. أما البيت الثاني، فلا يقل عن سابقه صلة بالزمن، وهذه الصلة تتجاوز كلمة (القمر) مجردة عن حركتها التي تشبه الرفيف المعن في عذوبته:

أم شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إن عبارة (راح ينأى) تتميز على أي بديل آخر لتجسيد الدلالة ذاتها. انها اشد ايحاء من الفعلين (راح) و(ينأى) منفصلين، كما أنها أشد وقعاً على النفس، بما تتضح به من دلالة ليلية غامرة.

وبذلك فإن هذا المفتتح المضبب البارع، مفعم بالإيحاءات والظلال،وكأن البيتين يمهدان، ومنذ البداية، لهذا النص الليل يشتبك بصور الأفول وأجواء العتمة دون أن يتشبث بها حتى النهاية، بكل يخدش تماسكها بشروخ من الأمل تومض، مثل جرح، بين آونة وأخرى.

ثنائيات دالة:

تبدأ لعبة الثنائيات منذ العنوان، كما أشرنا، لتشمل تفاصيل القصيدة كلها، صوراً ودلالة وتراكيب. ولا يمكن فهم هذه الثنائيات، وإدراك وظيفتها الجمالية والدلالية في معزل عن هدف القصيدة النهائي؛ فالقصيدة، كما سنرى، تتجه صوب دلالتها مشروخة، متأرجحة، قلقة أي أن النص، رغم مظهره الممعن في نقائه ونضارته، يشتمل على تصدعات كثيرة. وهذه التصدعات لا تلتئم دفعة واحدة، بل تظل في حركة لائبة من النزف والاندمال حتى آخر سطر في القصيدة. وهذه الحركة تتماثل تماثلاً ايقونياً ممتعاً، مع دلالة النص او مغزاه الذي لا يتم التوصل اليه بسهولة.

وما يلفت النظر، في مطلع القصيدة، صيغة المثنى (عيناك، غابتا نخيل، شرفتان) التي أضفت على الصورة فيضاً من الرفيف الدائم، والتوتر الجذاب. انها صيغة تموج بالحركة: بالتماثل والانفصال، والانجذاب التباعد. ولا نستطيع، هنا، إلا الانقياد لغواية الرقم (٢) في المخيلة الخرافية للشعوب؛ فهو رقم قلق، متململ، مبتور، وتواق الى الاكتمال. انه يرمز الى التوازن من جهة، ويرمز، من جهة أخرى، الى النزاع. وهو غير مكتف بذاته ولذلك لا بد، كما يقول فيليب سيرنج، من تهدئة توتره هذا بطريقة ما:

«اما بتخفيضه للأحدية.. وإما إعادة خلق هذه الوحدة بإنتاج وحدة جديدة».

والقصيدة تمثل مسعى عميقاً لخلق هذه الوحدة المطلوبة.

إن المثنى في مطلع القصيدة ليس جنساً لغوياً محضاً، فالعينان والغابتان والشرفتان أشكال تضج بحضور جسدي وأرضي ومعماري كبير. إن العينين شرفتان باهرتان للجسد في بهائه وتوازنه، لا يهدأ رفيفهما، ولا يستقر ما فيهما من إيحاء خاطف. أما الغابتان فهما عينا الأرض، وتأوهها الأخضر المشرئب، الذي يمنحها الرسوخ والتناسق والجلال. وكذلك الأمر بالنسبة للشرفتين؛ فهما العينان اللتان تحقق العمارة من خلالهما استرخاءها الشكلي، وتوازنها الحميم.

وهكذا، تعتمد القصيدة لعبة الثنائيات والمثنى، منذ العنوان والمطلع، أي أنها اختارت، ومنذ بدايتها، هذا الشكل المليء بالرفيف والتوتر والتطلع الى الالتحام. وظلت، من خلال تفاصيلها جميعاً، تسعى الى تحقيق هذا التلاحم والانسجام بين طرفي المثنى لتهدئة توترهما، والعودة بهما، مع نهاية النص، الى الاندماج في وحدة جديدة.

وهذا المفتتح، يدفع بنا الى تساؤل جوهري: من يخاطب من في القصيدة؟ من هما طرفا هذه الثنائية الآسرة؟ وأية أنثى هذه التي ينصرف اليها الخطاب بهذه النبرة المعذبة الصافية؟ هل المطلع هنا مجرد مقدمة ذاتية ملتهبة، أم أن له وظيفة بنائية ودلالية يؤديها؟ هل كان السياب يغترف من ذاكرة طللية فياضة، أم يتشئ خطاباً اسطورياً يشتبك طرفاه في حمى من رغبات الجسد ونداءات الطبيعة؟

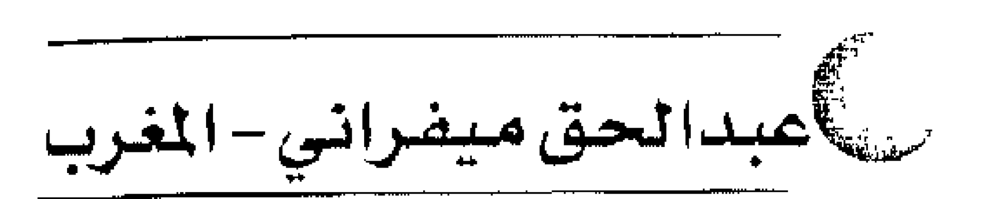
لم يترك السياب أمام متلقيه فسحة كافية من الضوء تقوده الى تفكيك هذا الاشتباك بين ثنائيات الضمائر والجنس. وقد يتوهم القارئ للوهلة الأولى، أن هذا المفتتح نتاج محض لمخيلة، طلقة، حالمة، ومراوغة: لا تومئ الى مرجع خارجي، ولا تأبه بمنطق.

لكن العودة الى السجل الميثولوجي الرافديني تضع بين يدي القارئ خيطاً رهيفاً يقوده الى ضباب البدايات، حيث الحب جزء من الطبيعة، وحيث الطبيعة لغة الجسد ودخان حرائقه.

إن مطلع القصيدة ينضح برائحة (عشتار) دون أن يسميها، ويلمس خصائصها برهافة ممتعة. إنه خطاب (تموز)، او صلاته، أو ابتهالاته الى عشتار: تلك الآلهة السومرية التي جمعت في كيانها حشداً من التناقضات المذهلة؛ فهي الاله الأم، والأخت، والزوجة. وهي الهة الحرب والجنس معاً. وهي أنثى الكوارث والشهوات المجنونة في آن واحد. انها المرأة التي عرفت، في اساطير العراق القديم، بأنها إلهة السحر كما عرفت بعينيها الجميلتين تحديداً.

❖ ثلاثة مقاطع من دراسة طويلة عن «أنشودة المطر».

كتاب الكتابة والتحول: تحولات الدال والمدلول في السرد العربي الجديد للناقد المغربي حسن المودن



عبدالحق ميفراني - المغرب

الطفرة التي وسمت الحقل الثقافي المغربي خلال العقود الأخيرة، تستلزم أكثر من وقفة، لعل خصوصيتها تكمن في تزايد الاهتمام بالدراسات السردية، وانفتاح هذا الحقل على شعب الترجمة وخصوبة الاشتغال الذي غالبا ما يتخذ سمة الورشات Ateliers مما أفضى لاتساع دائرة البحث بموازاة انتعاش قوي لخطابات Discours تستجلي قدر الامكان سلطة النقد.

وحين نقدم كتاب " الكتابة والتحول " للناقد المغربي حسن المودن فإننا نكون أمام دماء جديدة توطد عمق هذا الأفق الرحب.



حسن المودن

الكتاب يقع في ١٥٠ صفحة، صدر السنة الماضية عن منشورات اتحاد كتاب المغرب، وقد احتوى فصلين؛ الأول خصه الكاتب للرواية العربية والمغربية من خلال دراسات :

- ❖ تذويت السرد في رواية " أفراح القبة " لنجيب محفوظ
- ❖ التكثيف في رواية " بندر شاه " للطيب صالح.
- ❖ تحـولات في الدال والمدلول رواية " جنوب الروح " لمحمد الأشعري.
- ❖ طفولة الكتابة في رواية " لعبة النسيان " لمحمد برادة.

الفصل الثاني خصه الكاتب للقصة القصيرة المغربية من خلال :

- ❖ قراءة في قصص أبي يوسف طه : هل القصة هي " سلة العنب "؟
- ❖ شعرية الكتابة في قصص زهرة زيراوي.
- ❖ طفولة الكتابة في "رائحة الورس" لعبدالنبي دشين
- ❖ شعرية الحواس عند ربيعة ريحان
- ❖ الكتابة الغريبة المقلقة عند محمد غرناط.

وينبني الكتاب على رصد واضح لمستوى التحول كبناء وظيفي داخل النص، وتحولات هذا الأخير بارتباط ببنية أعمق تشكل بحيرته الأبدية : الكتابة.

وحين يتابع الكاتب هذا البناء فإنه يرمي الى تفكيك عناصره بما " هي تحـولات في الدال والمدلول يعرفها السرد العربي الجديد لأنه يسعى الى تجاوز الأشكال والرؤى التقليدية، ويرمي الى التذكير بأن جوهر السرد ليس فقط حكي قصة محكمة بل هو كتابة تستدعي قراءة جديدة متيقظة "(١).

وقبل انوجاد هذه القراءة الجديدة، حمل السرد وعي فعل التجاوز من خلال عنصر عناصر تجريب أشكال وصيغ داخل الكتابة، بما هي بنية خرق دائم، لذلك نستوعب التوظيف النبه لآليات التذويت، البوليفونية (تعدد الأصوات)، التكثيف، الإرصاد المرآتي...

هذه الآليات مكنت السرد العربي الجديد "أن يؤسس وضعه الاعتباري الجديد، فلم يعد يكتفي بمحاكاة الواقع، بل هو استعاد قوته الإنتاجية والانتهاكية، وصار يستثمر إمكانات الشعر والأسطورة والحلم والفانطاستيك، ليتقدم جسدا نصيا استعاريا يصعب معه الفصل بين الدال والمدلول " (٢) بالتالي صعوبة القبض على مدلول نهائي وهذا يسمح للنقد بالارتكان لفعلي القراءة والتأويل.

ولعل المشهد الأدبي المغربي، على مستوى النصوص، يثير اليوم أكثر من أي وقت مضى، عنصر حركية الاشتغال على أدوات خصبة تزيد من تعميق مفارقات هذه النصوص، مما يوحي بل يؤكد عنصر التحول والذي يستحيل تمثله خارج هذا السياق.

وفي هذا الباب يحضر النص الشعري والقصصي بقوة، إن قوة كتاب الناقد حسن المودن لا تكمن في استدعائه نصوصاً روائية وقصصية وإخضاعها لإشكاله، بقدر ما يشكل مستوى الإنصات، والقدرة على تخصيص فصل ثان كامل للقصة المغربية القصيرة، فرصة للباحث لاستعادة صوت مغيب صار بإمكانه " الشك والسؤال والنقد والسخرية "(٣).

يعني أنه بإمكانه تمثل كتابة " تستعيد وتمارس إنسانيتها " ألا تنفتح " الرواية البوليفونية " " أفراح القبة " (٤) للروائي العربي نجيب محفوظ على هذه الخصوصية المقروئية، مما يجعل من سياق الانتقال من :

سارد (إله) الى سارد (متعدد)

جزءاً من إعادة هدم لروي الكتابة الروائية، عبر استخلاصها لتفاصيل نبض الحياة ولا نقول الواقع.

ولعلها نفس الانتهاك للبناء الروائي في رواية " بندر شاه "(٥) للطيب صالح،حين نكون أمام " جمع إشكالي Assemblage Problématique على حد تعبير جان ريكاردو "(٦)، مجاميع محكيات / أحدوثات تستمر فضاء روائيا مفردا Unique لتمارس خرقها المتتالي ولعل مصطلح التكثيف الذي ساقه الناقد حسن المودن في رصد مظاهره داخل هذا العمل الروائي، بل ووظائفه داخله، أبرز عنصر السيلان في النص الروائي العربي وتحوله لسياقات جديدة مكنته من إبراز مستوى التجاوز والتحول في تعدد السياقات وأواليات الكتابة.

الجزء الثاني من الفصل الأول خصه الكاتب للرواية المغربية ونفترض أولا تجاوز سؤالا إشكاليا ظل يؤرق النقد المغربي :

- ❖ أثمة رواية مغربية؟
- ❖ منبع هذا الطرح علاقته الوطيدة بأي خطاب يحاول صياغة مقولات الحداثة والتجريب، إذ من داخله، أمست الرواية المغربية أكثر قلقا وانفتاحا على هويتها الخاصة.

وحين يختار الكاتب رواية "جنوب الروح " ❖(للشاعر محمد الأشعري فليضيف هذا الميثاق الخطي الذي رسمه في الاختيار، علما بأن فرسان الرواية في المغرب كثيرون (زفزاف، الميلودي شغموم، أحمد المديني، محمد عز الدين التازي...) ميثاق التحول شكل حدثا ثقافيا لحظتها مع دار الرابطة للنشر : محمد الأشعري روائيا، والشاعر حسن نجمي(٨) روائيا؟، الأول روايته " جنوب الروح " والثاني " الحجاب "..

وعن اختياره لرواية " جنوب الروح " يؤكد الناقد حسن المودن أن " هذه الرواية تكشف عن قوة خصبة في الإنتاج، ذلك لأنها رواية ترتكز على مبدأ الحكاية مع العمل على تفعيل وتفجير جمالياتها فهي ترتكز على سؤال كيف نكتب قدر ما ترتكز على سؤال لماذا نكتب؟ " (٩).

وكأن جنوب الروح جمالية وسطية انحازت للحكاية من جهة لكن بقوالب روائية حداثية، وهنا مكمن رهان الناقد في تأكيد مركزية رؤيته

النقدية في الكتاب تجاوز الأشكال والرؤى التقليدية بالرهان على أفق كتابة جديدة لكنها مع ذلك قلقة بسؤال الحكي، ماء الكتابة وتجليها الفاضح.

وتقترن إشارة مركزية ثانية بالأولى هو " فعل العودة " التي ترهن " جنوب الروح " متخيلها فيه، لأن فيه ما فيه من معطى يتجاور فيه الانتروبولوجي بالأسطوري بالصوفي..

القسم الثاني من الكتاب خصه الناقد حسن المودن للقصة القصيرة، مقدماً هذا الفصل بمقدمة وسمها " بتصورات جديدة " تقوم على تأسيس رؤية ثانية نقدية بالأساس لكن أفقها التجاوز للوصول " لنقد قصصي جديد "، وهكذا يمتزج عنصر التحول هنا بعنصر الكتابة وبالتأويل، باللغة الواصفة التي افتقدت في لجة التصنيفات الجاهزة.

وقد عرفت القصة القصيرة بالمغرب " محطتين اثنتين" ما يميز المحطة الأولى هيمنة المدلول القصصي على الدال القصصي، إذ كان الدال القصصي يعتبر مجرد وعاء لمدلول هو المقصد الأولي... أما المحطة الثانية فقد تكونت من داخل المحطة الأولى.. إذ بتراجع المدلول الاجتماعي وبروز المدلول الذاتي واللاواعي ستظهر أشكال وطرائق سردية هي التي ستمهد، في نظرنا لتأسيس المحطة الثانية : صار الدال هو الغاية نفسها " (١٠).

التحول حين يصل لسؤاله المركزي : سؤال الكتابة، يعني أن دينامية التجريب سعت في أفق توليد أشكال جديدة تلفها شعرية الرؤى، وعجائبية السرد.. لكن أهم ملمح يقدمه لنا السرد القصصي في هذا الانتقال هو تفسخ الذات وشيوع حضورها ووجودها بشكل أمست عالما يتداخل مع عوالم المتخيل الإبداعي.

ولعل تساؤل الناقد حسن المودن عن غياب النقد النفسي في الحقل النقدي بالمغرب، صحيح وجوهري لأبعد الحدود لما ينتجه من إمكانات استقرائية تمكننا من تلمس هذا الإشكال النظري الذي يزيد من تعميق سؤال الحاجة للإنصات الى نصوص متمردة.

يعيد الكاتب صياغة سؤاله بالتأكيد " أنا لا أدعو الى نقد نفسي يسعى وراء القبض على المعني السري اللاواعي، بل الى نقد نفسي يهتم أساسا ببلاغة لا وعي الكتابة، ببلاغة هذا الجسد الاستعاري الذي شغل أشكال اللاوعي "(١١).

ومن أبرز الملامح التي تخصص الكتابة القصصية بالمغرب في محطتها الثانية :

❖ الحذف والاختزال.

❖ نقط الحذف

❖ توظيف شبه جملة اختزالية

❖ تقطيع الألفاظ

❖ القصة الحقيبة....

❖ هذه الملامح وغيرها تجعل من نمط الكتابة مفتوحاً على إشكالات مضافة ليس آخرها المعنى / اللامعنى. ألا تعيد هذه الصيغ بناء أسلوبية جديدة لنظامها الأجناسي مما يجعلها في اتجاه مفرد مع تحولات التي مست النص الإبداعي عموما (قصيدة، أو رواية...)؟.

ولأننا لا نملك إلا الأسئلة، فإننا نزيد على ملاحظة جاك دوبوا Jacques dBOIS " قوة الإنتاج " استشهاد الناقد حسن المودن (١٢) بإشكالات قوة الإنتاج، قدرة النص الإبداعي على فرز هذه التحولات هي جزء من قوة تخييلية تفتحها القصة القصيرة وستظل.

يقوم الناقد حسن المودن بدراساته للنصوص القصصية بالتركيز على خاصية التجريب في مجموعة أبي يوسف طه " سلة العنب " منطلقا من فكرة افتراضية القصة كسلة، لذلك نرى قصص المجموعة تشرح الذات



مسكونة بقلقها، عكس قصص زهرة زيراوي في مجموعتيها "نصف يوم يكفي" و"الذي كان.." التي تراهن على اللغة الشعرية بل إن بعض النصوص، "يمكن اعتبارها قصائد شعرية قائمة بذاتها"(١٣) إننا أمام مبدعة تسائل الكتابة متخيلها وجدوائيتها..

في مجموعة عبدالنبي دشين " رائحة الورس " يركز الناقد حسن المودن على عنصر طفولة الكتابة بمعنى حضور العجائبي وخلخلة لنمط القواعد المألوفة، كتابة تبحث عن الأسرار حين تضيع الحكاية كيف تشتغل الحواس في التجربة القصصية في المغرب؟ للإجابة عن سؤال كبير ينطلق الباحث من قصة قصيرة لربيعة ريحان " شدة العنفوان " ليؤكد " نص قصصي تشتغل فيه الحواس بطريقة مميزة، فهي الجسور التي ينشئها السرد من أجل إقامة علائق بين الشخوص والعالم، لكنها أيضا مرايا تعكس في وضوح أو نصف عتمة، شيئا آخر في هذا الظاهر الذي يتقدم مباشرة، وهي أيضا موضوع الحكاية " (١٤).. القصة النموذج تؤسس شعرية الحواس مفتوحة على عالم يتعرى كليا..

وطبيعي أن ينتهي المبحث الثاني من الكتاب بالبحث عن الكتابة المقلقة / قصص محمد غرناط، منطلقا من مفهوم " الغرابة المقلقة : das Un-heimliche ، هذا المفهوم الذي يوسع من الفكرة الضيقة للجمال مجموعة محمد غرناط تخلق عالمها المغاير الخصب، لكنها تتمتع بقدرة فائقة على التحكم بطرائق الحكي.

وهكذا، يبدو كتاب " الكتابة والتحول " للناقد حسن المودن اختبارا حقيقيا لتلك الطفرة التي قدمنا بها هذه الدراسة، اختباراً لهذا النقد الخارج من التقويم والانطباع، العائم بين علوم انسانية مختلفة، في مقابل نص هو قبل كل شيء إبداع لغوي، يتمرد كثيرا على المعنى.

فمنذ ١٩٦٦، وفي أول مقال في العدد الثامن من مجلة Com-munications، العدد الذي أرسى معالم علم السرد Narratologies ، عبر رولان بارث في مدخل الى التحليل البنيوي للسرد على أن النص " ليس له معنى وحيد أو معان مترابطة منطقيا وسببيا تفضي الى معنى نهائي "(١٥).. لكننا ملزمون بجعل دروس الدهشة، دهشة النصوص وازعا للمغامرة في البحث والتأويل.

❖ شاعر وناقد من المغرب

مراجع وهوامش :

١- الكتابة والتحول، حسن المودن، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١/٢٠٠١-٢٠٠٢، مطبعة فضالة، ص١٤١.

٢- نفس المرجع، ص١٤١.

٣- نفس المرجع، نفس الصفحة.

٤- "أفراح القبة" نجيب محفوظ دار مصر للطباعة ط٣/❖١٩٨.

٥- "بندر شاه" مريود " الطيب صالح، دار العودة، بيروت ط٢-٨❖١٩.

٦- الكتابة والتحول، ص٢٦.

❖- " جنوب الروح " محمد الأشعري، دار الرابطة للنشر مطبعة فضالة ط١/٩٦.

٨- " الحجاب " حسن نجمي، دار الرابطة للنشر، مطبعة فضالة، ط١/٩٦.

٩- الكتابة والتحول، ص٥٣.

١٠- نفس المرجع، ص٨٠.

١١- نفس المرجع، ص٨١.

١٢- نفس المرجع، ص❖١٢.

١٣- نفس المرجع، ص١٣٣.

١٤- نفس المرجع،١٢٦.

١٥- " التحليل النصي " رولان بارث ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، سلسلة ضفاف، منشورات الزمن ط١/٢٠٠١ مطبعة النجاح، ص١٦.

صيف عمان التشكيلي يستقطب السائح العربي والأجنبي

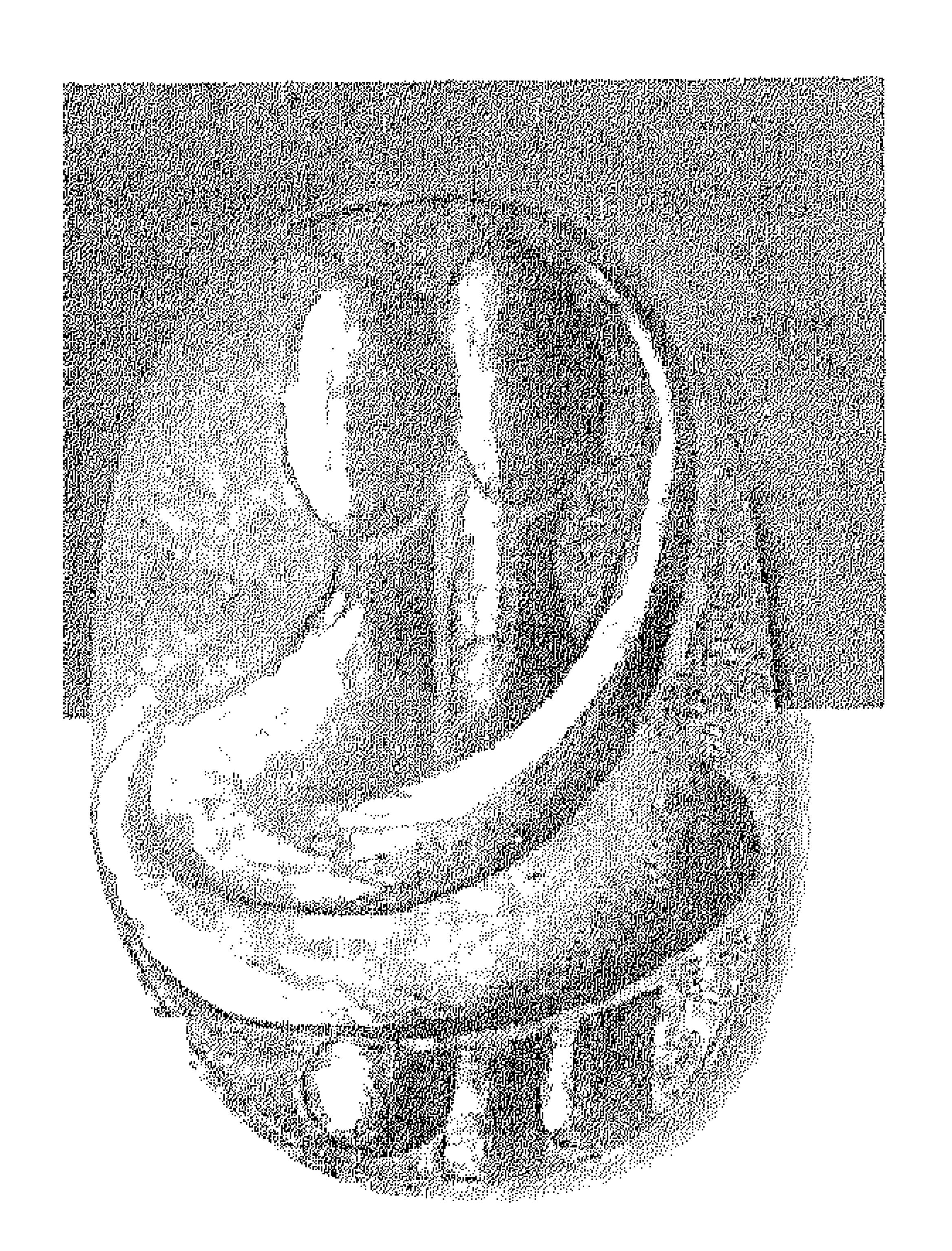
محمد العامري

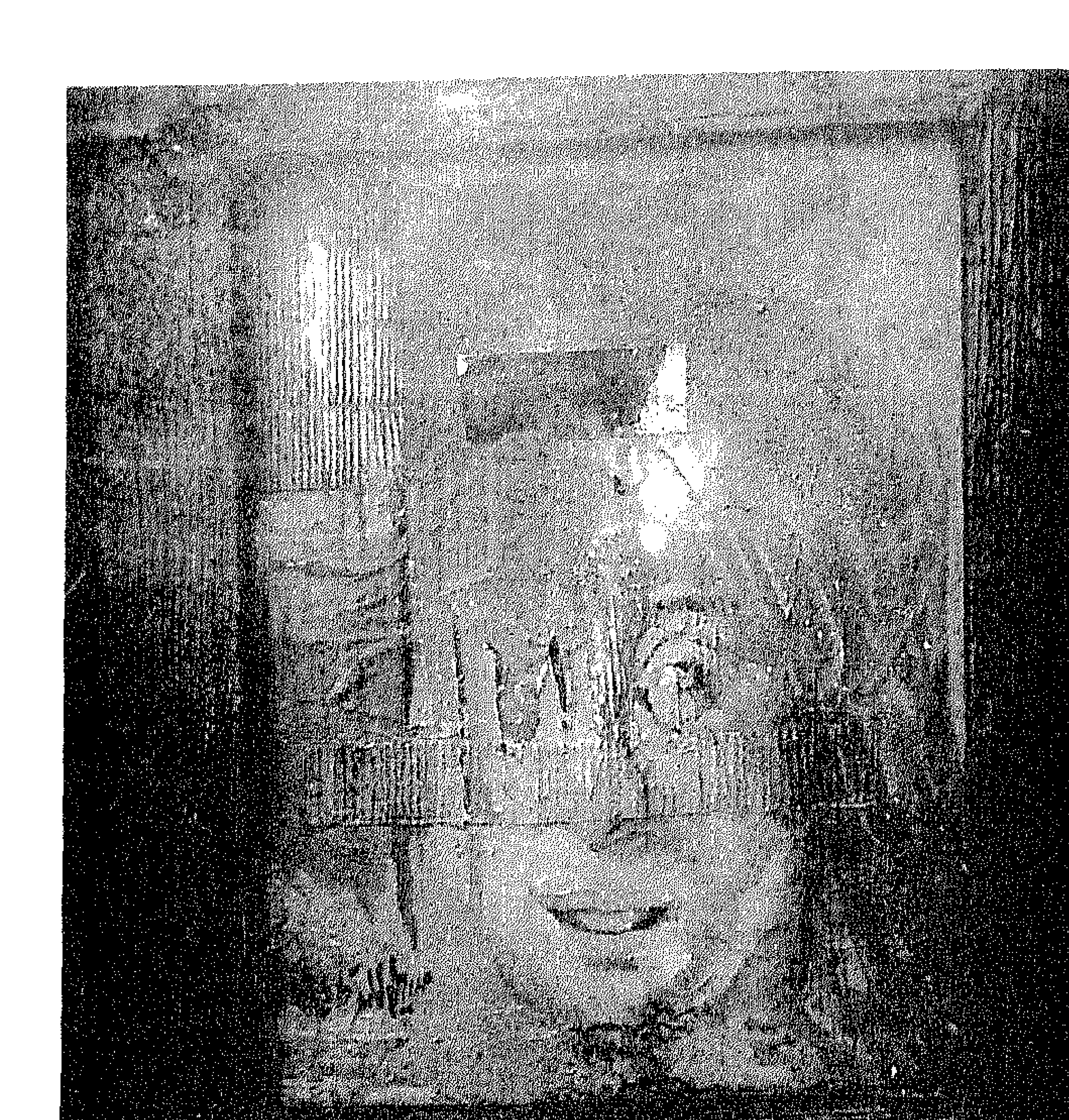
قبيل بدء فعاليات مهرجان جرش الدولي للثقافة والفنون كثفت صالات العرض في عمان انشطتها لإعطاء فرصة مهمة لزوار جرش من الأجانب والعرب للاطلاع على الفنون التشكيلية العربية، وتميزت هذه العروض بتنوعها وظهور حيوية العروض الفوتوغرافية التي أصبحت ظاهرة فنية في عمان (art photo)، حيث جاء الصيف العماني حافلاً بأنشطة مهمة وحيوية شكلت متنفساً لزوار الأردن. إلى جانب قوة العروض والتنافس العربي في مجال اللوحة المعاصرة.

❖ غاليري زارة

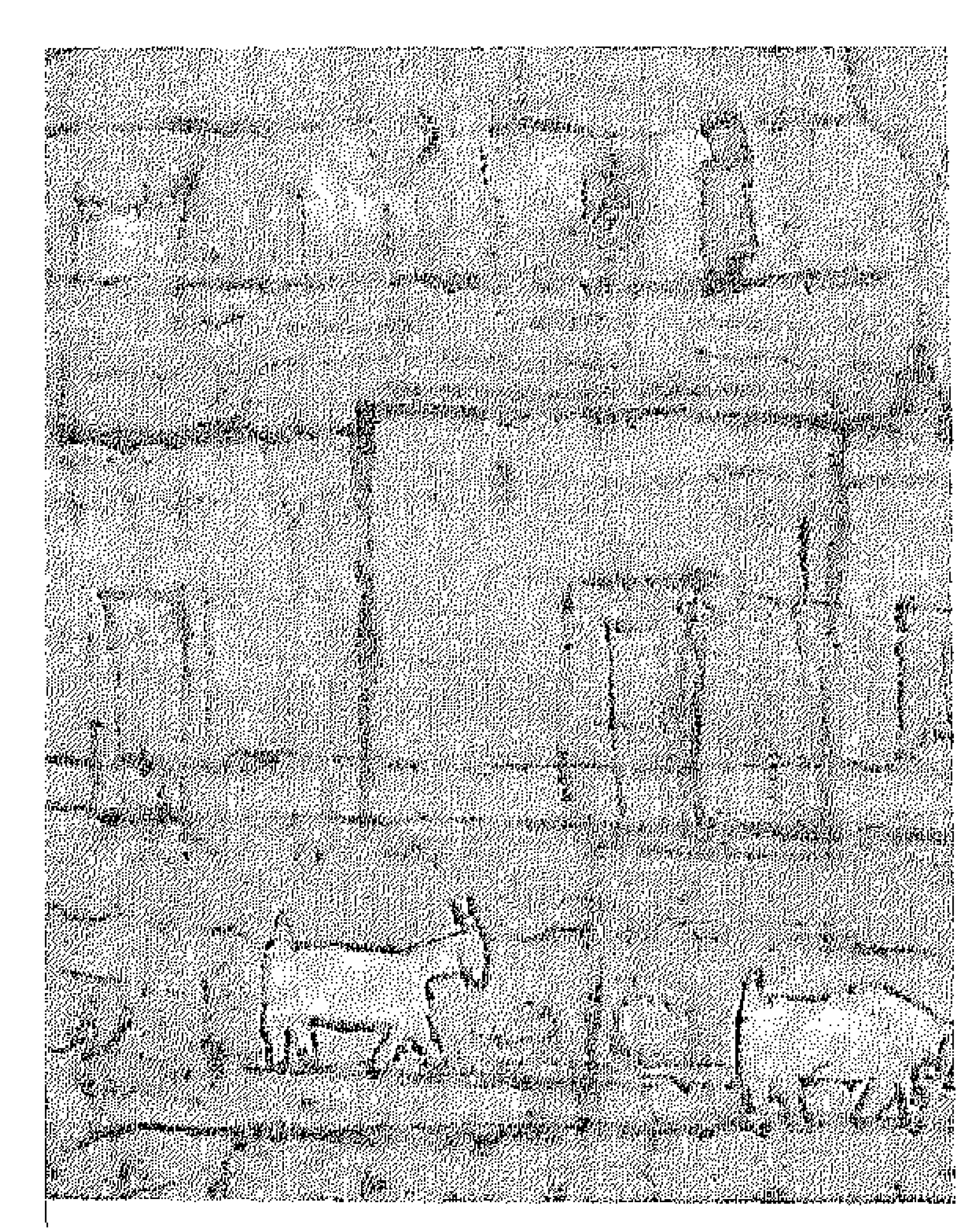
بمناسبة العيد الخامس للغاليري أقيم معرض عربي أردني بمشاركة مجموعة من الفنانين هم خالد خريس (الأردن) وعبدالوهاب عبدالمحسن (مصر) وعبدالقادر بخيت (السودان) وحازم الزعبي (الأردن) وسلام كنعان (الأردن)، المعرض الذي ضم هؤلاء الفنانين طرح مدارس وتقنيات مختلفة، حيث قدم الدكتور عبدالوهاب عبدالمحسن مجموعة من الأعمال الغرافيكية ((Wood cut) التي عرف من خلالها، فقد أظهرت أعماله حرفة عالية في هذا المجال، وقد سبق للمحسن وان قدم تجربة في ذات المادة في غاليري الأورفلي لاقت تفاعلاً خاصاً، بينما قدم الدكتور خالد خريس مجموعة من الأعمال التي احتفت بذاكرة المكان والطفولة عبر لغة اختزالية تتحرك ضمن منطقة التعبيرية التجريدية، وخريس يقدم في مجمل تجاربه موضوعاته باختزالية ذكية وعالية حيث عرف بهذا النمط في الأردن وأوروبا، بينما قدم الفنان عبدالقادر بخيت أجواء اللوحة السودانية من خلال تقنيات متعددة ظهرت على سطوحه التصويرية مثل الخيوط والورق والمعاجين وقد أكد عبر معارضه على مفردات القرية السودانية وناسها، أما الفنان حازم الزعبي الذي عرف بخزفياته القوية فقد قدم مجموعة من الجداريات الدائرية الموشاة بالحرف النبطي، وقد شكلت تجربة الزعبي علامة مهمة في الخزف العربي، أما الفنان سلام كنعان فقد قدم مجموعة من الأعمال الواقعية الرمزية. وقد عرف كنعان باهتمامه بجماليات المكان في الأردن وفلسطين، وما زال يبحث في هذه المنطقة.



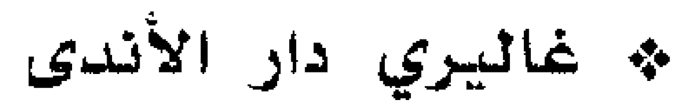


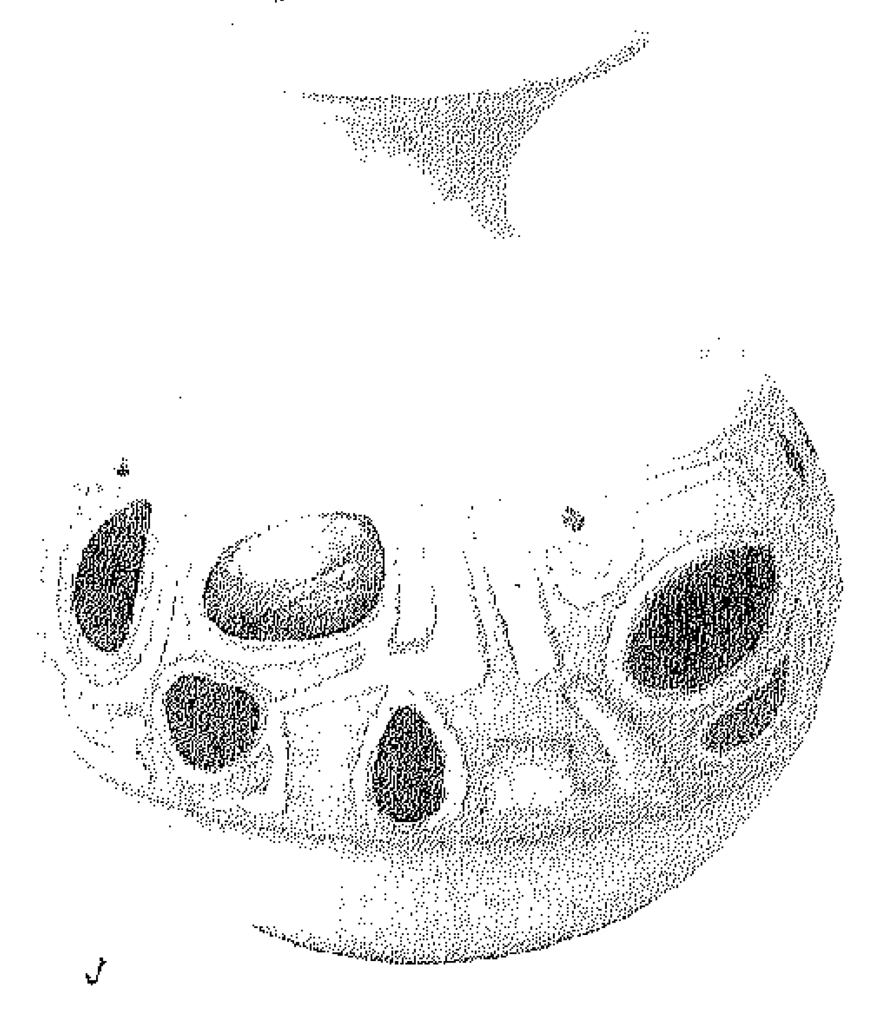






❖ غاليري دار الأندى





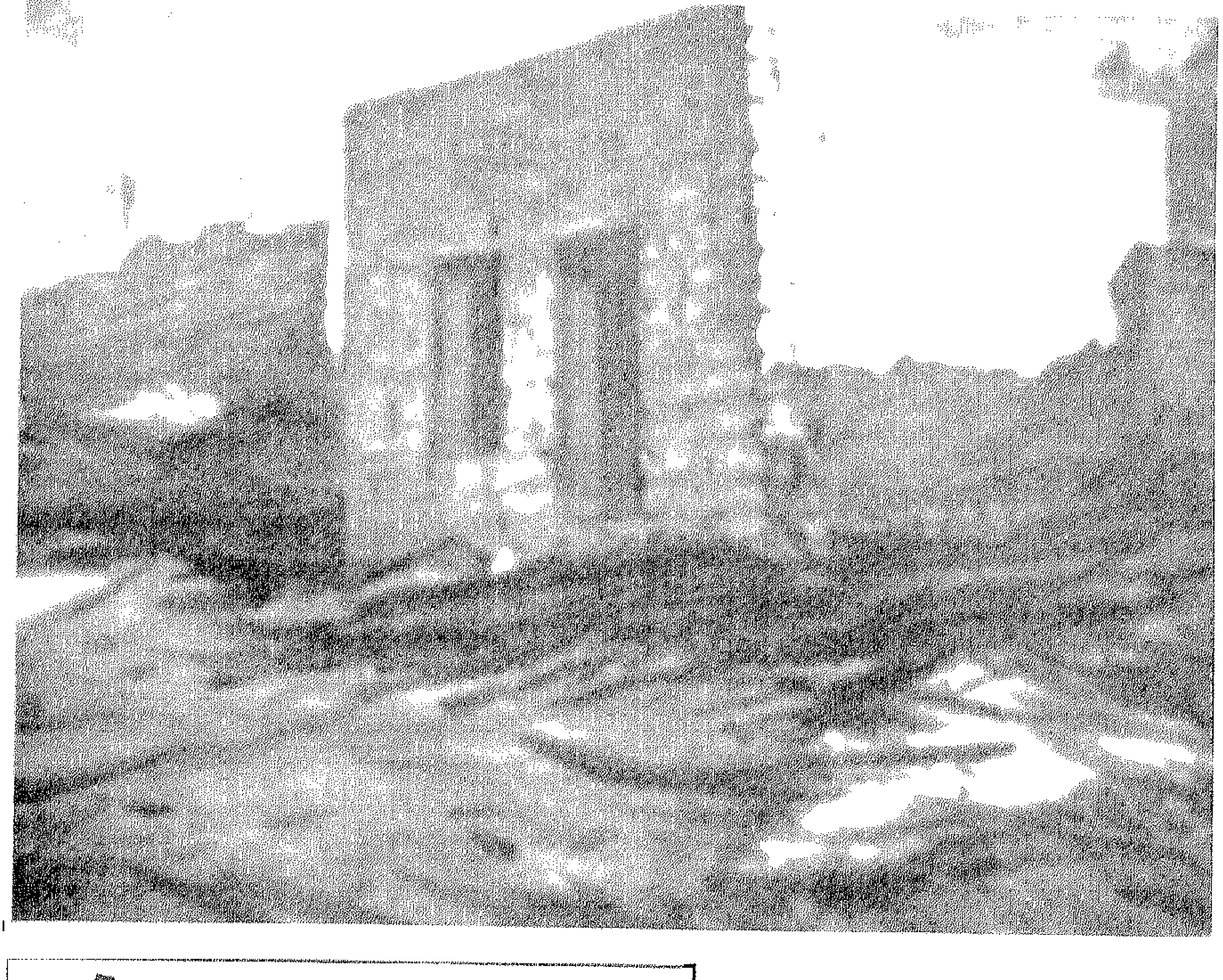
- استضافت دار الأندى تجربتين عراقيتين لكل من عماد ظاهر (نحت) والألوسي (رسم)، حيث قدم الظاهر مجموعة من المنحوتات التي اتخذت من الجسد الأنثوي فضاء لها، ومن أهم تجاربه المعروضة هي تلك التي يتزاوج بها الحجر والبرونز، أما الألوسي فقد أعادنا إلى أكاديميات الرسم في مجال الطبيعة الصامتة، أعماله استذكارات لمادة الرسم في مراحل الدراسة واظهار قدراته المتميزة في هذا المجال.

❖ غاليري المشرق

قدم الفنان الشاب فادي الداوود تجربته الثانية في المشرق حيث لفت انتباه الناس بصغر سنه ونضوج أعماله التي تبشر بولادة فنان أردني، فادي الداوود ما زال على مقاعد الدراسة في كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية وما زال يبحث في مجال لوحته الفنية.

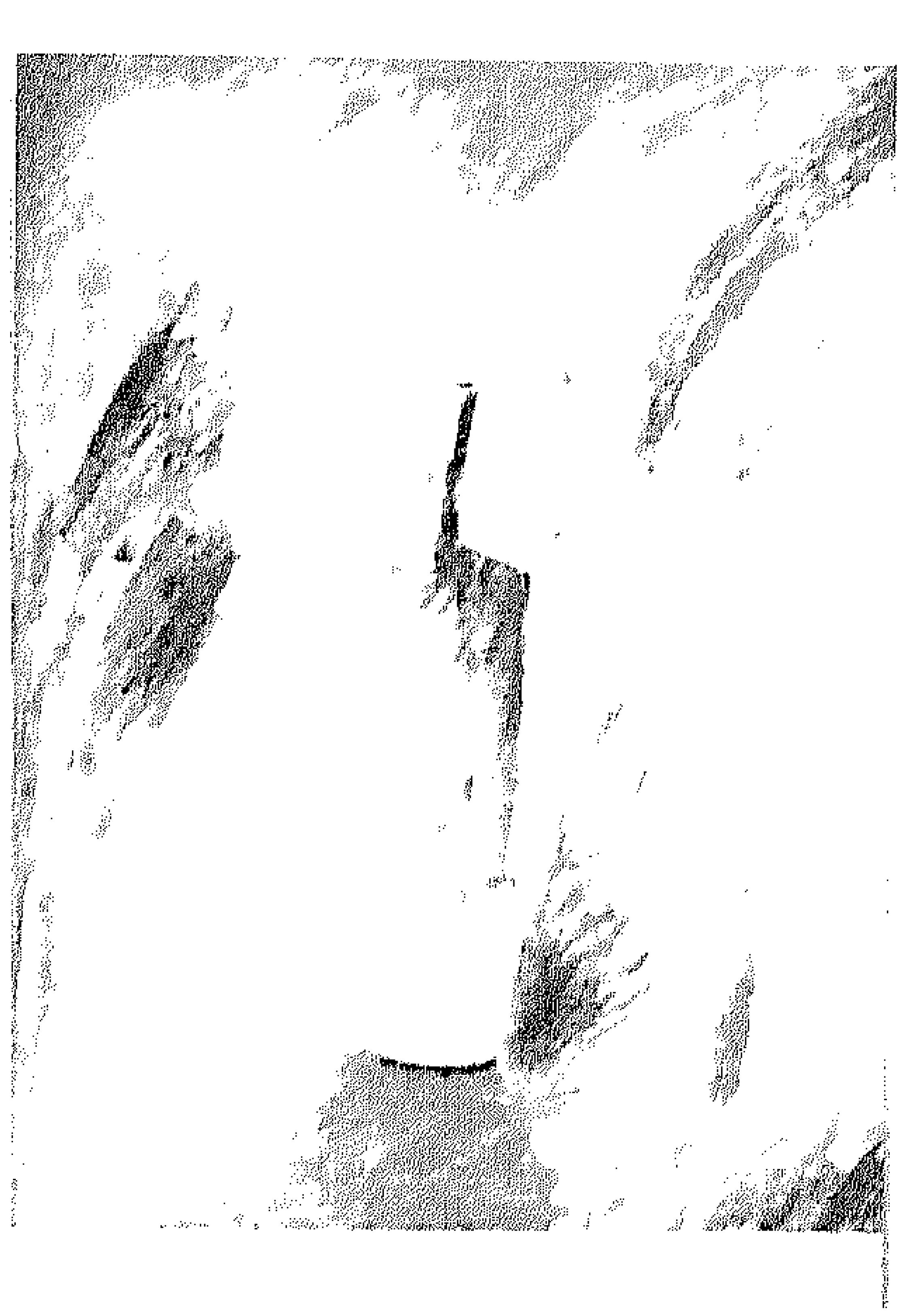
❖ غاليري برودي:

قدمت الفنانة الأردنية دانا خريس معرضاً فوتوغرافياً بعنوان (ذاكرة البحر). وقد سبق لها وأن قدمت تجربة ملفتة في ذات المجال بعنوان

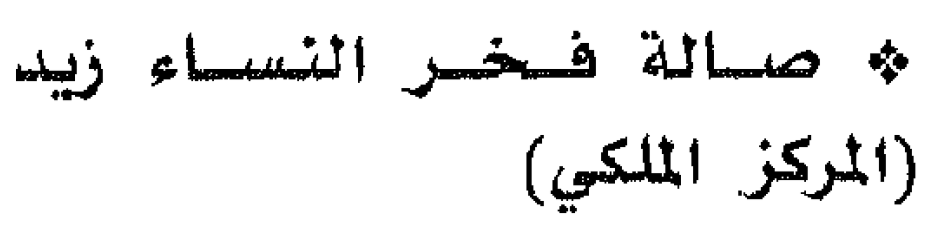








تكوينات في المركز الثقافي الملكي. تبحث الفنانة خريس في منطقة الفن داخل الطبيعة، ففي معرض ذاكرة البحر اتخذت من الماء ثيمة رئيسة لفوتوغرافياتها، لتقدم لجمهورها مساحة مهمة في مجال التصوير الفوتوغرافي المبني على الفضاء الفني بعيداً عن تقليدية الصورة.

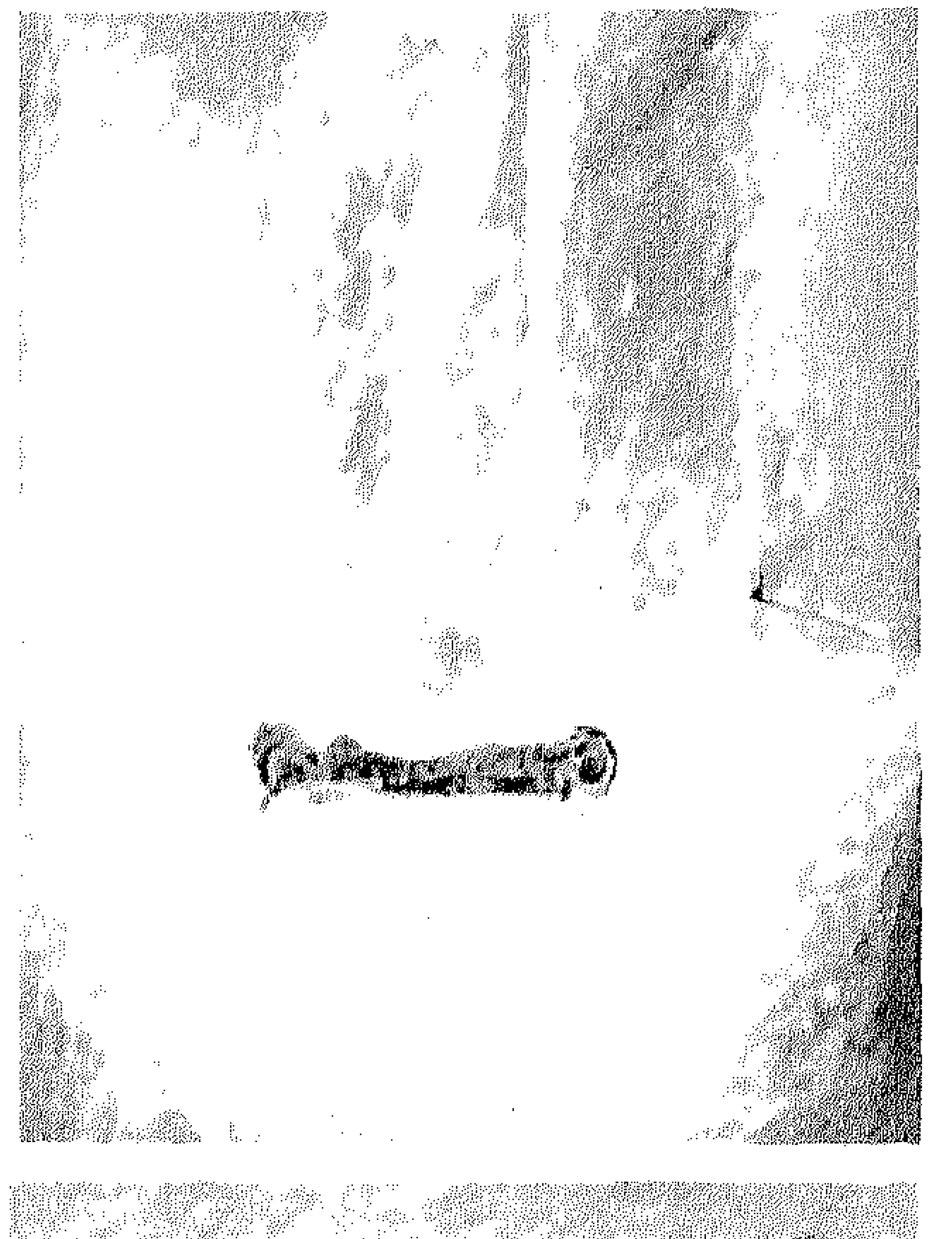


❖ صالة فخر النساء زيد (المركز الملكي)

استضاف المركز الملكي أكثر من معرض فني لكل من الفنانة الأردنية نعمت الناصر والعراقيين جانيت المرادي وحسين الركابي، حيث قدمت الناصر تجربتها مع فن الغرافيك منذ منتصف الثمانينيات بدء من أيام دراستها في دمشق، المعرض قدم نظرة شاملة على تجربة الناصر في أكثر من تقنية غرافيكية مثل المونوبرنت والحفر على المعدن والخشب واللينوليوم.

أما جانيت المرادي فقد اتخذت من الشعر العباسي فضاء لأعمالها حيث قدمت مجموعة من أعمال النحت والرسم والغرافيك من خلال فضاء القصيدة العباسية.

بينما ذهب حسين الركابي إلى اظهار مأساة الانسان من خلال الوجه









الانساني بلغة تعبيرية قوية وجاذبة.

وقد سبق للركابي و أن قدم أكثر من تجربة فنية في الأردن

مركز الحسين الثقافي

قدم الدكتور يوسف أبو اصبع معرضاً فوتوغرافياً مهماً بعنوان (الوجه الآخر) معتمداً فيه على الخوض في جماليات الزهرة، أبو اصبع قدم لنا درساً لونياً عبر فوتوغراف قوي ونظيف، فوتوغرافيا تعيدنا إلى تأملات الفنان ووجهة نظره في الكون، فبدت أعماله كما لو أنها اعادة انتاج لواقع الزهرة ونقلها من واقع الصورة إلى حلمها الأكثر جمالاً، ومعرض الوجه الآخر قدم مساحة راقية لفن الفوتوغراف ليسهم في تعريف الجمهور بطبيعة الصورة الجمالية وتجلياتها الانسانية والثقافية.



❖ غاليري بندك آرت

نظم غاليري بندك معرضاً فنياً جاء كنتاج ورشة تدريس طلاب الفنون. شارك في المعرض مجموعة من الفنانين المحترفين والطلاب، ومن أهم المشاركين عرفات انعيم ومخلد المختار وبشارة النجار وبندك. المعرض قدم مساحة مهمة لتنوع اجوائه، وقدم طلبة سيكونون من الأسماء البارزة في المستقبل في الساحة الأردنية، وما زال غاليري بندك يقدم ثقافة بصرية للمجتمع عبر المعارض وتدريس الفنون وصولاً إلى المعارض الخارجية.



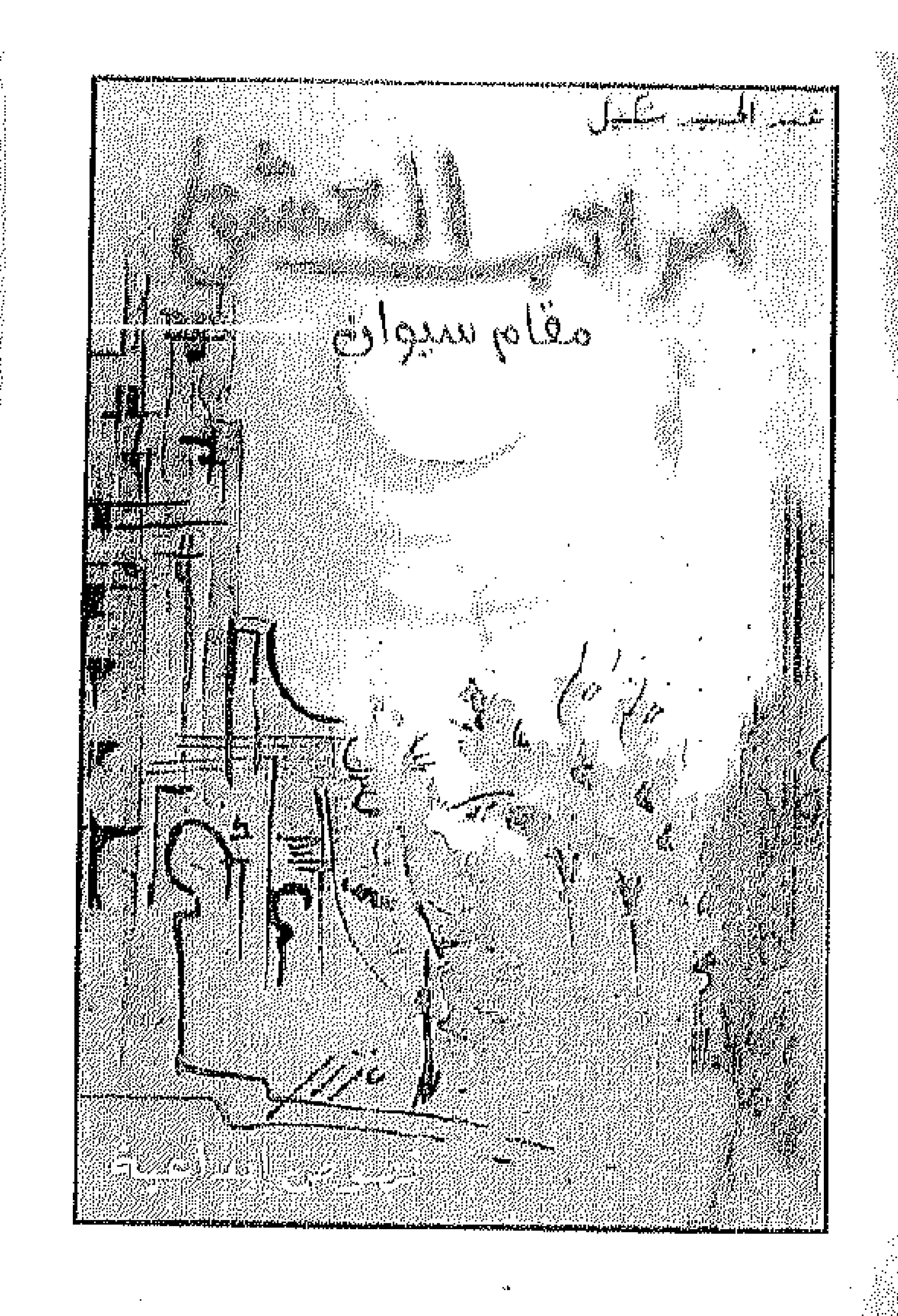
إعداد: تيسير النجار

مراتب العشق للجزائري عبد الحميد شكيل . . .
نصوص إبداعية تترنم بمقامات المكان وأحوال الحب

عن مطبعة المعارف بعنابة الجزائر صدر حديثاً كتاب: " مراتب العشق - مقام سيوان " للشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل، والكتاب عبارة عن نصوص إبداعية مهداة الى أهل الشاعر في شساع وبراريها حيث الخضرة الدائمة تسربل الأمكنة، وتمنحها غلالة بلورية، من لمع الوقت، وبذخ اللغة فتجعلهم يتوهجون: بالشوق، والمحبة، والطيبة، والعذابات الكبيرة التي فطرت منهم:نساء، ورجالاً أباة، صناديد، يناجزون الزمن وقسوته، بأريحية، وصبر، ومكابدة تخر دونها الجبال.

ويقدم الشاعر عبر الكتاب " بيان القراءة " ويقتطفه الشاعر من " موت الكورس " لقاسم حداد وأمين صالح، ومنه نقتطف: " لا يعنينا القارىء الذي مثل الأعمى، يسألنا بعد كل خطوة عن المعنى والمغزى، هذا القارىء الذي يستجوب العالم، ويستنطق الأشياء، انطلاقاً من الصور الغامضة التي نقدمها إليه بين الحين والآخر.. تماماً مثل الطفل الذي يلمح وميضاً في السماء، فيفجر، أسئلة لا تحصى في وجه من يحيط به. لمن نكتب؟ ".

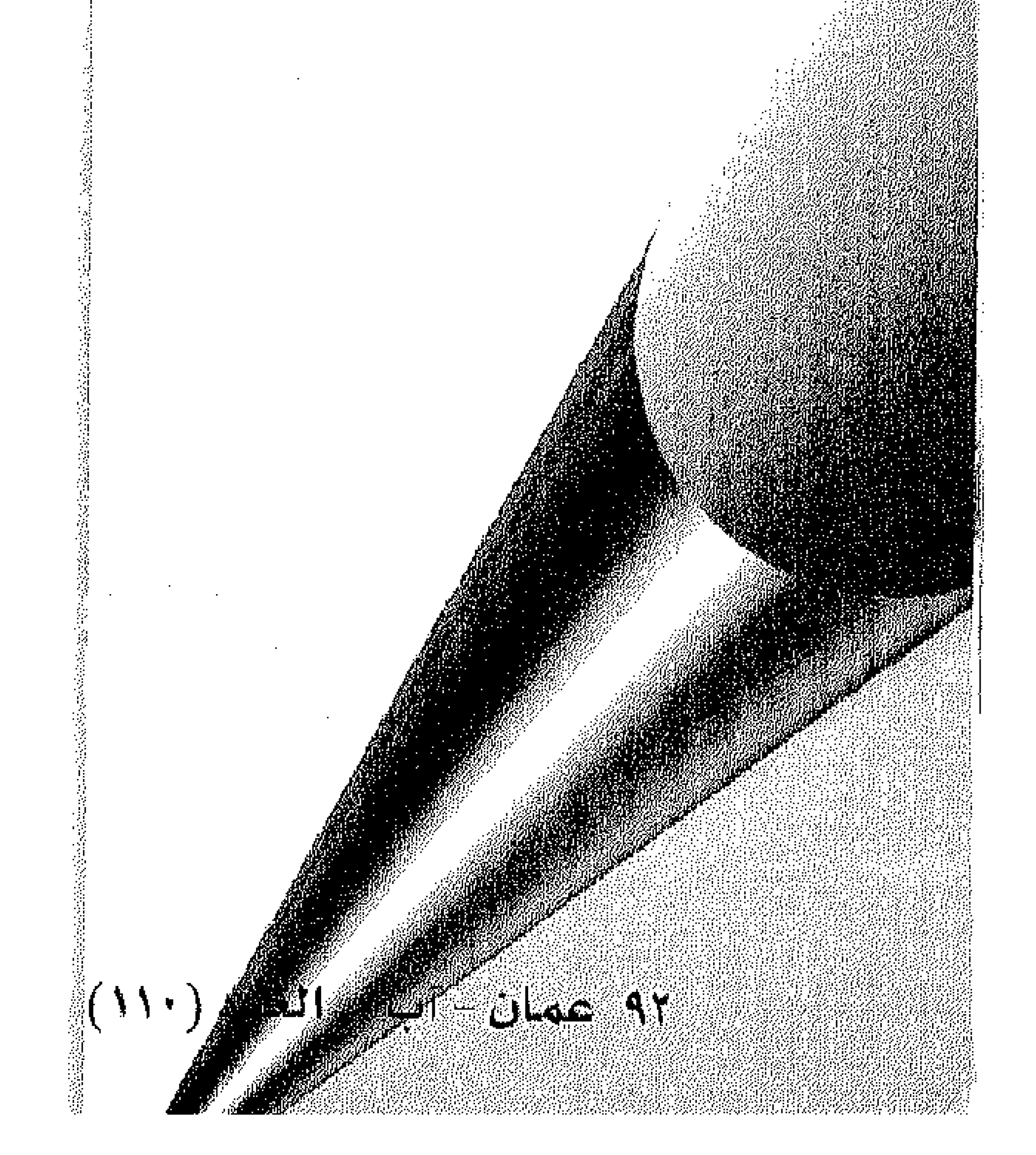
نصوص الشاعر عبد الحميد قدمها من جامعة باجي مختار رشيد مشعل بدراسة بعنوان " معالم نصية في مراتب العشق " ويعتبر الدكتور مشعل في دراستها ان النص يتجه صوب الأسطورة الابتداعية التي يمثل التأليف بين المتضادات والجمع بين ما لا يجمع جوهرها، ويضيف: ان هذه الظاهرة الشعرية المعاصرة التي يحلو لنا وسمها بالأسطرة الابتداعية ضرب من التصوير والتخييل الذي يخلق في النص فضاءات غير معهودة في الواقع، وغير مدرجة في سلم العرف اللغوي ومدلولاته، ولكنها نوع من المغامرة على صعيد الكتابة الأدبية التي تعيد بناء العناصر الخطابية في صورة من التأليف الخارق الذي يعيد تشكيل العنصر، ويهيئه للتكيف ضمن النسيج اللغوي في إطار نوع من العلاقات التركيبية المألوفة نحوياً، بيد أنها لا تتسع للدلالة المنطقية ومن هنا تبدو أسطرتها.



نصوص الشاعر عبد الحميد شكيل جاءت في ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط وحملت في باطنها مقامات وأحوال العشاق للمكان وللأشخاص في ذات الوقت: على مرمى حجر،

من باب البحر،
ومدائن الموتى،
ورنات المواعيد،
وصباحات العشاق الكثر،
كانت البلابل، تسوي جدائل أشجانها "

ديوان مراتب العشق يأتي بعد اصدارات الشاعر عبد الحميد شكيل " قصائد متفاوتة الخطورة "، و" تحولات فاجعة الماء - مقام المحبة "، والشاعر عبد الحميد شكيل حين تقرأ قصائده لا تحس مطلقاً بأنه يمكن ان يكون من جيل السبعينات، ذلك أنه لم يسقط، في لعبة الأيديولوجيا، ولم يمارس التطبيل، لأنه بفطرته السليمة، وأصالته المطبوعة فيه كشاعر ظل يكتب ويبدع قصائده الجميلة، لأجل تحقيق ذاته فحسب كشاعر لهذا ظل صوته واقفاً وممتداً كالسنديان.



"نساء نوبل" للمصري خالد محمد غازي كتاب يكشف حقائق الجائزة ويسأل هل سيكف العرب عن انتظار نوبل جديدة؟

عن مطبوعات وكالة الصحافة العربية بالقاهرة صدر كتاب "نساء نوبل: الفائزات بالجائزة فى الآداب" لمؤلفة الكاتب خالد محمد غازي. والكتاب يقع فى نحو ١٨٥ صفحة من القطع المتوسط والكتاب يكشف العوامل المشتركة والتجارب المريرة لمبدعات نوبل، ويتعرض للاستلاب الفكري والاجتماعي والتمييز العنصري الذي جمع بينهن، مع أن معظمهن عشن ببلدان شهدت جوانب أساسية فى الثورات الصناعية والفكرية، وحيث غابت المرأة المبدعة الأسيوية تماما، عن نيل جائزة نوبل. ولم تكن نساء القارة الأفريقية أفضل حالاً، ما عدا الأديبة نادين جورديمر التى تعتبر مواطنة من جنوب أفريقيا، غير أنها فى واقع الأمر أوروبية الأصل، إذ نزح والداها من القارة الأوروبية إلى أفريقيا حيث ولدت. يقول المؤلف فى مقدمة كتابه: لم يكن الهدف من هذه الدراسة تخصيص النساء اللواتي فزن بنوبل أو مجرد التفرقة بين الرجال والنساء الذين فازوا بالجائزة، أو نوعًا من التقسيم حسب الجنس، بل إن هناك مبررات وفقًا لمعطيات وضرورات، تتجلى من خلال استقراء السيرة الذاتية لكل النساء المبدعات، شاعرات وروائيات، ممن كان لهن نصيب مع نوبل. والكتاب يضم بين دفتية ثلاثة عشر فصلا، بالاضافة الى ثلاثة ملاحق هامة. الملحق الاول عنونه المؤلف "نوبل: العبقرية والجائزة المدهشة" ويلقي الضوء على حياة ألفريد نوبل صاحب الجائزة والمحطات الرئيسية فى سيرته الذاتية. والملحق الثاني "مؤسسة نوبل، الشروط والقانون". والملحق الثالث "الجائزة والاكاديمية السويدية".



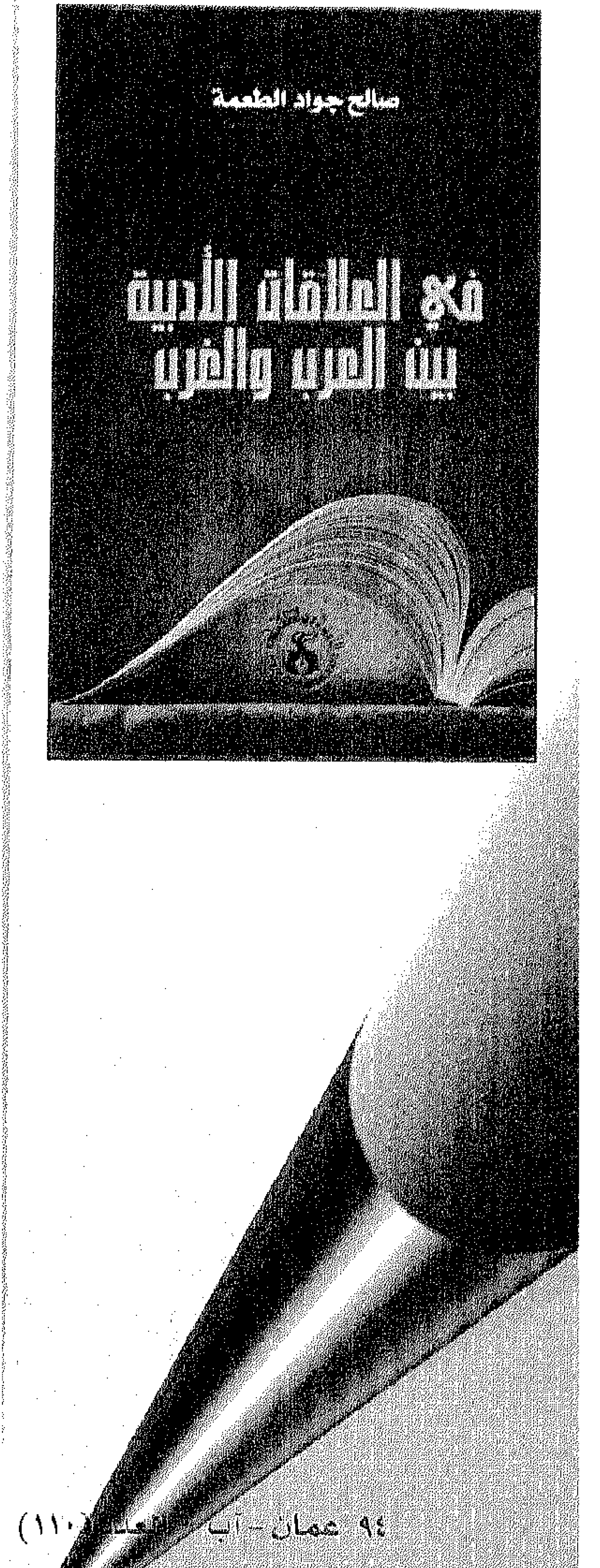
أما الفصول الثلاثة عشر، فالفصل الاول تناول فيه المؤلف مبدعات نوبل التسعة وظروفهن الحياتية، ثم خصص المؤلف فصلا لكل فائزة، وألقى الضوء على أدبهن ومؤلفاتهن وحياتهن، وهن كالتالي: الكاتبة السويدية سلمى لاجيرلوف - الكاتبة الايطالية جراتسيا ديليدا - الكاتبة الزنجية تونى موريسون - الشاعرة اليهودية نيللي ساخس - الكاتبة الافريقية نادين جوديمر - الكاتبة البولندية فيسلافا شيمبورسكا - الروائية النروجية سيجريد اندسيت - الكاتبة الامريكية بيرل بك، وخصص المؤلف فصلا تناول فيه "قواسم مشتركة بين النوبليات"، وفصلا خاصا عنونه بـ" دائرة الشكوك " ثم فصلا أخيرا بعنوان "الجائزة في ديار العرب".يقول الكاتب خالد غازي: تسع نساء مقابل عدد كبير من الرجال، إنما تعد نسبة قليلة، فهل يمكن القول بأن هناك شبهة تعمد فى إبعاد الجائزة عن المبدعات، فيما تلاشى تماما كل اسم عربي أو آسيوي من المبدعات من أفق الجائزة؟! هذا إذا افترضنا جدلا أن ثمة أسماء منها قد استدعتها ذاكرة الأكاديمية السويدية المانحة للجائزة. وسواء هذا أم ذاك، فإن عودة تلك الجائزة إلى النساء اللواتى فزن بها يكشف كثيراً من الأمور، ويجيب عن تساؤلات ما زالت مطروحة.ويؤكد الكاتب أن الجائزة خضعت لضغوط كثيرة، أبرزها أن شروط نيل الجائزة ثابتة ولا توجد أية محاولة فى تطويرها بما يتناسب مع المتغيرات الجديدة فى كل عصر. كذلك ارتباط اللجان الخاصة بالترشيح للجائزة بالحكومة فى دولتها، فمن العسير عن اللجنة أن تتجاهل مواطن الحرج السياسي في علاقة الدولة بسائر الدول الكبرى والصغرى، وبخاصة في مسألة السلام والتمييز العنصري..لكن رغم هذه الحقائق هل سيكف العرب عن انتظار نوبل جديدة؟ وهل ستكف الاقلام عن التنبؤات بمرشحين جدد، وهل سيأتى أكتوبر أو نوفمبر كل عام، دون أن نصاب بالدهشة من أديب نوبل الجديد؟! ومتى سنطالع أسماء كاتبات عربيات مرشحات لنوبل؟

"في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب" للعراقي صالح جواد الطعمة يتناول جوانب التواصل والتفاعل بين الأدب العربي والآداب الغربية

صدر حديثا عن النادي الادبي الثقافي في جدة الكتاب الموسوم بعنوان (في العلاقات الادبية بين العرب والغرب) للدكتور صالح جواد الطعمة،الذي يقول في مقدمته: من الواضح ان التلقي (او الاستقبال) الادبي، سواء أكان في حدود اللغة القومية او خارجها - عملية معقدة تخضع لمؤثرات او ظروف سياسية وثقافية ونفسية منها ما يتصل بالمصدر: من حيث حيويته وقواه الابداعية، ومنها ما يخص المتلقي: ذوقه وظروفه وثقافته وميوله.

ويضيف: ولا شك في ان التلقي الادبي عبر الحدود اللغوية اكثر تعقيدا لا بسبب اختلاف اللغة فحسب، بل بسبب اختلاف التقاليد الادبية، وتأثير جملة من العوامل الحضارية والدينية وغيرها مما يقرر سير التلقي وتوجهه.

ويؤكد المؤلف الطعمة: لابد من الالمام بعوامل وقنوات عدة تخص انتقال الادب من لغة إلى اخرى كالترجمة والاقتباس ووسائط التعريف او النقل من افراد ومؤسسات كالجمعيات والمعاهد - الجامعات، ودور النشر والمكتبات ووسائل الايصال او الاعلام المختلفة من مجلات وصحف وغيرها.ويضيف المؤلف ان اية دراسة منهجية شاملة لتلقي الادب العربي في اميركا لابد ان تأخذ بنظر الاعتبار الوضع الادبي في العالم العربي وما يحيط به من ظروف في مرحلة التلقي اضافة إلى دراسة نتاج عدد غير قليل من المؤلفين الذين زاروا البلاد العربية وكتبوا عنها، وانشطة المؤسسات التبشيرية او التعليمية الاميركية في العالم العربي، وبرامج الجامعات والجمعيات التي عنيت او تعنى بدراسة العربية والاسلام والمجلات المتخصصة (بالشرق الأوسط - العالم الاسلامي واللغات السامية او الادب العالمي) وغير المتخصصة، والصحف ذات المحتوى العالمي، المكتبية والمكتبات العامة ودور المهاجرين العرب ومؤسساتهم والموسوعات وناقدي الكتب في المجلات او الصحف، والاعمال المترجمة طبيعتها واختيارها ومدى نجاح مترجميها، وما لدور النشر من دور او تجارب مما يصعب الالمام به في هذا المقام. والكتاب يؤكد ان الادب العربي الحديث لم يأخذ نصيبه سوى اشارات عابرة في باب نقد الكتب غير انه لا يتجاهل المحاولات الاستشراقية لدراسة الادب العربي. كما يلاحظ الكتاب ان الاهتمام الجاد بالادب العربي قديمه وحديثه في الاطار الجامعي (او غير الجامعي) لم يبدأ الا بعد الخمسينيات وقد انعكس هذا الاهتمام لا في العدد الملموس من رسائل الدكتوراه التي تتناول الادب فحسب بل في برامج الاقسام ذات الصلة بالعربية في عدد من الجامعات كجامعات مشيغن وانديانا ونيويورك وكاليفورنيا - بيركلي وشيكاغو، وفي ما ظهر من الكتب الجامعية المعنية بالادب العربي الحديث.ويأتي الكتاب الذي جاء في ٢١٩ صفحة من القطع المتوسط ضمن الفرصة التي أتاحت للدكتور صالح جواد الطعمة تدريس مادة "العلاقات الأدبية العربية الغربية" في جامعة إنديانا، إذ مكنته تلك الفرصة من إعداد بعض البحوث والببليوغرافيات التي تتناول جوانب مختلفة للتواصل أو التفاعل بين الأدب العربي والآداب الغربية، كما هيأت له القيام بمسح توثيقي لما ترجم من الأدب العربي الحديث إلى الإنكليزية بصفة خاصة، لا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين (١٩٥٠-٢٠٠٠)، وقد تم نشر مجموعة منها في مطبوعات عربية وإنكليزية متفرقة، وقد قام الدكتور الطعمة بجمعها في هذا الكتاب. الكتاب ضم الفصول التالية:التلقي الأمريكي للأدب العربي، الشعر العربي الحديث المترجم إلى الإنكليزية، الحب الفروسي أو شعر التروبادور ونظرية أصوله العربية، شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة،نازك الملائكة وآثارها في بعض اللغات الغربية،بين مسرحية "ابن حامد أو سقوط غرناطة" وقصة "كنز القرطبي"، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة،"الفكر" حرم آمن بلا جدران، البعد العالمي في مجلة الفكر ١٩٥٥- ١٩٨٥م، تلقي نجيب محفوظ في المطبوعات الأمريكية.

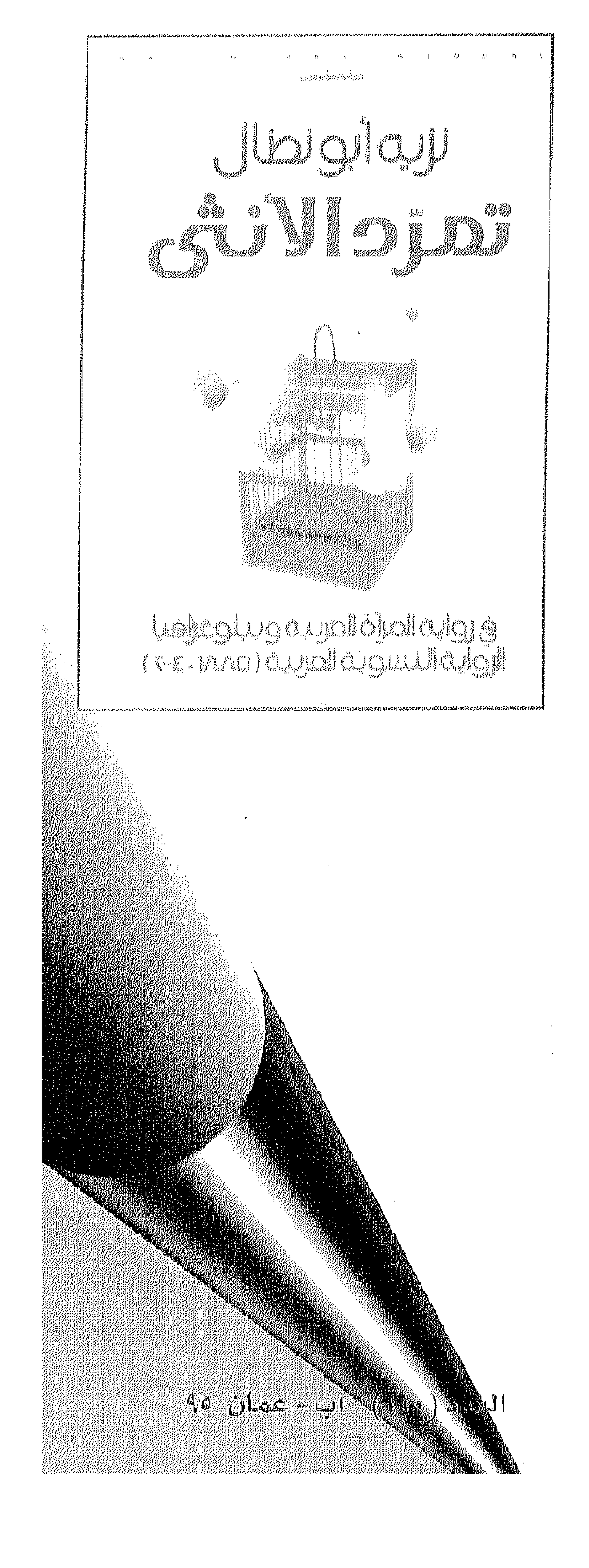


"تمرد الأنثى" للناقد الأردني نزيه أبو نضال... كتاب يبحث في الرواية النسوية العربية وتخلياتها

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدر حديثاً كتاب " تمرد الأنثى " في رواية المرأة العربية وبيلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٤) للناقد والباحث الأردني نزيه أبو نضال.يحدد الناقد نزيه أبو نضال رؤيته لما يسمى بالأدب النسوي ان الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً. غير أن أديباً سواء أكان رجلاً أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها، وان الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية ان تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي. ومن هنا يعتبر الناقد نزيه أبو نضال في دراسته التي حملت عنوان: " الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية العربية " ان الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية.

ويعتبر أبو نضال في خاتمة دراسته ان الرواية النسوية العربية عموماً تهرب بعيداً عن الذات الداخلية الى الموضوع الخارجي، ربما لأن مساحة الحرية لم تصل بعد الى ما وصلت إليه في لبنان أواسط الخمسينات حسب ما يؤكد نزيه أبو نضال في سؤاله هل تكون قدرة الروائيات على الكتابة بحرية عن عوالمهن الداخلية، كما تجلى ذلك لاحقاً، هي أحد المداخل نحو الحريات العامة؟

وتحت عنوان " هذا الكتاب " يقول نزيه أبو نضال: " ستكتشف أمام هذا الحجم الهائل من الانتاج الروائي النسوي، بأنك مهما تعسفت بالأبعاد والاستغناء، لمختلف الأسباب، فستبقى أمامك أعداد ضخمة تنتظر منك الاجابة عن السؤال المألوف: هل هناك رواية نسوية؟ وما هي مكوناتها؟ ثم يأتي السؤال الكبير: كيف ترى المرأة صورتها؟ من خلال رواياتها؟ وبالطبع فإن هذا السؤال ينطلق من افتراض تشكل لديك بصورة أولية بأن هناك ما هو مشترك في نظرة الروائية العربية الى نفسها، كامرأة، بالطبع الى جانب الخصوصيات الذاتية والمحلية.



كتاب نزيه أبو نضال اشتمل على الأبواب: تمرد الانثى - التمرد في الرواية النسوية الأردنية ودرس في هذا الباب روايات خشخاش لسميحة خريس، وامرأة للفصول الخمسة، صهيل المسافات لليلى الأطرش، والميراث، ولم نعد جواري لكم، ومذكرات امرأة غير واقعية لسحر خليفة، و امرأة خارج الحصار لرجاء أبو غزالة، وبحث في فصل تمرد الأنثى في الرواية العربية روايات آنا آحيا لليلى بعلبكي، ووسمية تخرج من البحر لليلى العثمان، وعين الحياة لنوال السعداوي، ووصف البابل لسلوى بكر، ونخب الحياة لآمال مختار، وذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، وضم باب المرأة - الوطن دراسات في روايات الصبار وعباد الشمس، وباب الساحة لسحر خليفة، وفي رواية الباب المفتوح للطيفة الزيات، ودرس تحت عنوان " التاريخ في عيون امرأة " رواية الخروج من سوسروقة، سوسروقة خلف الضباب، ورواية غرناطة، وسراج، وأطياف لرضوى عاشور، كما تناول في فصل المرأة في زمن التحولات روايات لسميحة خريس شجرة الفهود، من تقاسيم الحياة الى تقاسيم العشق ودفاتر الطوفان، والحب المحرم لوداد سكاكيني، لا عاش قلبي لأمل شطا، والنار بنونة لخناثه بنونة، وجسد ومدينة لزهور كرام، وتناول في باب المرأة والحرب الروايات بستان الكرز لقمر كيلاني، وبيروت لغادة السمان، وتلك الذكريات لاميلي نصر الله، ومريم الفلسطينية، وقلعة الاسطى لليلى عسيران، وحكاية زهرة لحنان الشيخ، والعالم ناقصاً واحد لميسلون هادي وغيرها من الروايات، فيما تناول الفصل الثاني ملاحظات على ببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٣) ببلوغرافيا رواية المرأة العربية حسب التوزيع الجغرافي. الكتاب جاء في ٣٢٧ صفحة من القطع المتوسط ويأتي بعد عدة اصدارات نقدية لنزيه أبو نضال.

خسارات فادحة

❖ «عندما يتداخل عصران، وثقافتان، وديانتان، تتحول الحياة البشرية الى معاناة حقيقية، الى جحيم.. هناك أوقات يُحشر فيها جيل كامل في ذلك الطريق الواقع بين عصرين وأسلوبين للحياة فيكون من نتيجة ذلك أن يفقد كل قدرته على فهم نفسه ويفتقد المعايير والأمان وبساطة الرضى».

هذا المقتطف من رواية لهرمان هيسه «ذئب البوادي» واستعمل كمدخل لكتاب زبينغو بريجنسكي «بين عصرين.. امريكا والعصر الالكتروني».

وها أنا استعمله أيضاً كمدخل للاطلال على فداحة الحادثة.. حادثة وقوع جيلي بين عصرين. عصر النتاج الأول للثورة الصناعية الأوروبية التي افرزت الطائرة والسيارة، والكهرباء والراديو والتلفزيون والفتوغراف والطباعة والقوة النووية وباقي الاذرع التكنولوجية التي تتحرك بالنفط أو بالطاقة الكهربائية.

اما العصر الثاني فهو عصرنا الآني، النييء. عصر ثورة الاتصالات والمعلوماتية والفضائيات والانترنت، والاقتراحات التي تتناسل يومياً لـ «بيل جيتس» صاحب امبراطورية «الكمبيوتر».

الخطورة القصوى في عصرنا الثاني هذا ليست فقط في حدوثه بهذا التسارع، بل في مكنته الانقلابية القائمة على جب المعطى الماضوي وحذفه تماماً بكل ما في هذا الماضي من تراكمات أخذت مساحتها الراسخة في الوجدان الجمعي البشري. ومطالبته الالحاحية لنا باجتراح المساحات الاضافية في ارواحنا لاستقبال المعطيات والاقتراحات التي تتناسل وتتورم يوميا في كافة المناحي الحياتية.

واذا كانت الثورة الصناعية الغربية قد اصطحبت معها تفسيخاتها وتشطيراتها للبنى الاجتماعية، وللبنى الاخلاقية الجديدة، في وقت زمني يمكن احتمال حدوثه التراتبي، في روح انسان العصر الفائت، وبأسلوب يمكن فيه توزيع القناعات التي اجترحتها هذه الثورة، على الكائن الانساني بما يتناسب مع عمره الزمني. فان عصر ثورة الاتصالات يحدث بتسارع يقصم ظهر الروح الانسانية الى درجة القهر وعدم الاحتمال.

انني ما زلت أتحدث عن جيلي وأنا اعرف ان ثورة الاتصالات، وقدرتها على الرشوة الخدماتية التي تقدمها في كافة المجالات الحياتية من تواصل واتصال وتيسير معرفي قادرة على ان تتولى ابتلاع أجيالنا المقبلة وصهرجتها ضمن شروطها ومتطلباتها.

انني أتحدث عن جيلي هذا الذي يشاهد قبره الفكري الماثل أمامه، والذي حلب كل امكانياته الروحية والوجدانية، واستنزف كل الألق الذي كنا نحلم به.

أتحدث عن جيل ذاق طعم المر في التعلم، بدءا من الكتاتيب والمدارس التي تشبه المعتقلات الى حد كبير، عن جيل يرى انه في بعض عواصم العالم لا يذهب الطالب الى المدرسة، بل يذهب نحو شاشة الكمبيوتر حيث المعلم والمعلومة.

أتحدث عن جيل عاش أعتى الخلافات الفكرية، والسياسية والفلسفية ودفع ثمن ذ لك رأسه ودمه وربما وطنه، وها هو يرى بعض كهنة المعلوماتية يعملون على تخزين المعرفة الانسانية جميعها وضخها في الاقراص المضغوطة، لتضاف الى شبكة معلوماتية واحدة يمكن ربطها بشريحة صغيرة توضع ضمن سياقات الدماغ الانساني لنحصل على ما يمكن تسميته بالمخ الكوكبي.

أتحدث عن جيل كان موقعه شرفة البيت، أو حديقة المنزل، أو الشارع العام، أو المقاهي والاسواق والمكتبات، ودائرة العمل، وصار يرقب الموقع الالكتروني حيث يقيم كل الناس ويتواصلون ويتبادلون المعلومات.. وحيث صار لكل واحد منا حجره الالكتروني.

أتحدث عن جيل كان ذهابه الأول نحو الحرف والكتابة جفاف الطبشور الذي تلتف عليه الاصابع الصغيرة المرتبكة بين توقع صفعة كف المعلم واللون الاسود للسبورة، حيث كانت ارتعاشة الخط الاولى، وحيث يصبح الخط أول خطوط الشجن وارتعاشات الروح، وحيث لكل خطه.

أتحدث عن جيل كان يرى خطه مذبوحاً في الكراسة السوداء مثلما يرى خطه ايضاً مذبوحاً وهو يتهجى كلمات الغزل في أول رسائل الحب.


أتحدث عن جيل يشهد حالياً موت الخط مثلما يشهد موت الوراق.

جيل صار يلاحظ كيف اندغمت الخطوط جميعها في شاشة الكمبيوتر في حبر موحد! وصار يمكن لأي كان ان يكتب بالكوفي أو الرقعة أو الثلث!

أتحدث عن جيل حرق سنوات عمره مبكراً وهو يناضل من أجل أن يرى «إبط» ابنة الجيران، أو أي ارتفاعة قليلة لطرف ثوب امرأة عابرة.وصار يلحظ انه يمكن وبتفكيك بسيط لشيفرة (الديجتال) ان يرى عري نساء الكوكب مرة واحدة.

أتحدث عن جيل وقع بين فكي عصرين.. وما يزال.

خليل قنديل



للفنانة: مها محيسن

